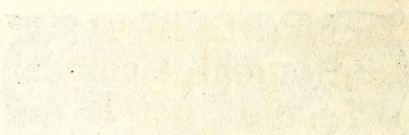
LA TEORICA
DELLA
PITTURA.

1675.

LA TEORICA
DELLA
PITTURA,
OVVERO
TRATTATO
DELLE MATERIE PIU' NECESSARIE;
Per apprendere con fondamento
QUEST' ARTE,
COMPOSTA
DA ANTONIO FRANCHI LUCCHESE;
DEDICATA
Al Merito dell' Illustrissimo Signor Cavaliere
FRANCESCO M.A NICCOLO' GABBURRI
Nobil Patrizio Fiorentino, e Luogotenente per S.A.R. nella nobile Accademia del Disegno.

IN LUCCA, MDCCXXXIX.

PER SALVATORE E GIANDOMENICO MARESCANDOLI.
Con Licenza de' Superiori.

ILLUSTRISSIMO SIGNORE
E PADRONE COLENDISSIMO.

ESsendomi venuto alle mani il Manuſcritto di una Operetta di Antonio Franchi, Celebre Pittore del paſſato Secolo, per la quale egli con regole certe e indubitate teoricamente tratta i principj della nobiliſſima Arte della Pittura, e riducen-

cendo a metodo e ficuro fiftema le di lei parti, apre una certa e facile strada agli Studenti di essa, la quale seguitando sperar possino d' arrivare a quella eccellenza, ch' ha resi famosi tanti grandi Uomini sì nell' Italia, come fuori di essa, ho creduto fare somma ingiuria al pubblico, se più lungamente sopprimendola ne impedissi quell' uso, che a comune profitto trar se ne può. Avendo dunque risoluto di mandarla alle Stampe, e facendo riflessione all' ottima antica usanza di raccomandare le opere, che alla luce si danno, ad un qualche autorevole Personaggio, sotto il di cui patrocinio esseno ritrovino e credito, e sicurezza dalle persecuzioni, che pur troppo sogliano suscitarsi dagli sciocchi, ed ignoranti Critici, interessati talora a rovinare la reputazione delle migliori produzioni di spirito, sul motivo dal latino Poeta additato, di stimare eglino vergognosa cosa: *Quæ Juvenes didicêre senes perdenda fateri*: Migliore, e più convenevole appoggio alla presente operetta ho

cre-

creduto non poter ritrovare, che a Voi, ILLUSTRISSIMO SIGNORE, raccomandandola, e col vostro nome adornandola, come quello che insino da i Vostri giovani anni questa nobilissima professione avete con singolar cura, ed affetto non solamente amata e favorita, ma ancora sovente per vostro virtuoso divertimento esercitata; del che ampla testimonianza ne rendono e le bellissime e numerose raccolte di stampe, e disegni de i più eccellenti Maestri, da Voi con sommo studio e spesa ragunate, e tante opere di sommi e valenti Uomini, che ne i passati tempi fiorirono; le quali o col vostro ajuto, o col vostro consiglio fatte incidere da bravissimi Professori, son ora a comun benefizio rese pubbliche; siccome ancora da voi riconoscono i loro avvanzamenti molti de i lodati Scultori, e Pittori viventi, de i quali alcuni con consigli, altri con denaro assisteste ed incoraggiste. Di tal maniera, che conosciuto questo vostro amore per le bell' arti da tre nostri Sovrani, ognu-

no

no di essi, l'uno dopo l'altro vi hanno delegate le loro Reali veci per presiedere alla nobilissima Accademia del Disegno di questa nostra Città; ove, o facendo rivivere i saggi antichi regolamenti e Statuti di essa, o con animare la Gioventù allo studio, ed attenzione, le belle arti continovamente andate promovendo. Accettate dunque, ILLUSTRISSIMO SIGNORE, questo piccolo sì, ma per il merito dell' Autore, e per la materia di cui si tratta, pregevole dono, ed a Voi per tanti titoli sì giustamente dovuto; che se esso incontrerà, come spero, il vostro gradimento, ciò recherà a me sommo piacere e contento, essendo questo stato il principal mio fine nel presentarvelo. E con ciò umilmente vi bacio le mani.

DI V. S. ILLUSTRISSIMA

Firenze 20 Maggio 1739.

Divotiss. et Obligatiss. Servitore
Giuseppe Rigacci.

PREFAZIONE.

È Stata sempre mai dall' universale approvazione commendata l' antica lodevolissima usanza di render pubbliche le Opere di coloro, che con indefesso studio, e diligenza sopra una qualche facoltà, a tale perfezione in essa son giunti, che colle produzioni del proprio ingegno, e dagl' insegnamenti di essa guidati possano, o diletto, o giovamento, o pure l' uno e l' altro insieme ad un qualche genere di persone apportare. A tal principio facendo io riflessione, ho stimato più utilmente servire il Pubblico in stampare la presente Operetta sopra la Pittura (benchè poco voluminosa sia, e non compita) che se la mia opera e caratteri consumando, qualche raccolta di magri discorsi a lunghi periodi, e ripieni di ricercate parole, mascherate da pensieri, dessi alla Luce; credendo in ciò incontrare almeno il compatimento, se non il piacere e 'l gusto degli Uomini savi, che da più anni in quà riprovando la vecchia pedantesca letteratura, la quale in niente altro, che in grammaticali

ticali seccaggini consisteva, solamente approvano coloro, che di qualche Scienza, o Arte adornandosi, onore a se medesimi, e vantaggio al Mondo, col coltivarle possono arrecare. E comecchè per provare il merito, e l' importanza di qualche Opera niente vi sia di migliore che far conoscere a' Lettori esser ella parto d' un Uomo di sommo credito, e riputazione nella professione in cui ha scritto, ed in appresso spiegare ad essi l' idea, che egli ebbe nel comporre; perciò stimo officio mio colla maggior brevità, che possibil sia, nell' uno e nell' altro rendergli soddisfatti.

E per quello che appartiene all' Autore del presente Trattato, Egli è Antonio Franchi, savio e valente Pittore, il quale nacque il dì 14 Luglio, 1632, in Villa Basilica, non ignobile Terra del dominio Lucchese, ed ebbe per Padre Giovanni, Capitano di Milizie in detto Luogo, Uomo non mediocremente provvisto di beni di fortuna, e di onestissima Famiglia; il quale, benchè non la esercitasse per Professione, nientedimeno per suo diletto e piacere molto coltivò la Pittura, e Disegno; esso dunque, ponendo ogni cura per bene educare questo Figliuolo, lo destinò agli Studj delle lettere, provedendolo di ottimi Maestri, appresso i quali avanzandosi egli colla propria attenzione, nien-

tedi-

tedimeno, comecchè naturalmente alla Pittura si sentisse portato, ottenne dal Padre senza ommettere gli altri studj di potere attendere ancora al Disegno; nel quale fece immantinente tali progressi, che all' età sua d' anni dodici, con giusta e buona proporzione di Figure, e con lode di somiglianza formava i Ritratti de i Giovanetti suoi condiscepoli. Giunto egli all' età d' anni quattordici ebbe per Maestro Giovandomenico Ferrucci, Pittor Fiorentino, in quel tempo dimorante in Lucca; e in appresso Matteo Bosselli, e Pietro Paulini, professori allora di molto grido, nelle Accademie de i quali, e disegnando da i gessi, e dal nudo, e copiando le belle Opere con somma attenzione, si esercitò per infino all' anno diciottesimo, in cui dall' Abbate Ferdinando Capponi, Gentiluomo Fiorentino, e dilettante di Pittura fu introdotto nella scuola di Felice Ficarelli, detto Felice Riposo, di lui Maestro. Ma vedute da Antonio le bellissime Opere dell' incomparabile Pietro da Cortona, talmente di esse si accese, che lasciato il già detto Maestro, si pose sotto la scuola di Baldassar Franceschini, detto il Volterrano, famoso Pittore ed immitatore della maniera di Pietro; ove, o dipingendo d' invenzione, o le Opere del Maestro, e di altri bravissimi Uomini copiando, perfezione e fran-

chezza non ordinaria acquiſtoſſi. Indi per domeſtici affari eſſendo ritornato alla Patria, e con quell' occaſione avendo al Cardinale Girolamo Bonviſi dipinto un S. Martino, in atto di riſuſcitare un morto bambino, inſieme con altre figure, piacque talmente al detto Porporato, che al ſuo ſervizio lo volle in qualità di ſuo pittore; ove tanto dimorò, infinchè promoſſo il Cardinale alla Legazione di Ferrara, temendo Antonio non quell' aria e clima rovinaſſe la ſua compleſſione, da eſſo licenzioſſi; e portatoſi di nuovo a Firenze, ricevuto in caſa del Commendatore Fra Ruberto Strozzi, in eſſa unendo alla Pittura gli ſtudj Filoſofici, e di eſſi quella parte che eſperimentale ſi chiama ingegnoſamente coltivando, in oltre molti Ritratti, per la ſomiglianza lodatiſſimi, e molti quadri Iſtoriati ancora di non ordinaria bellezza dipinſe. Quindi per ordine paterno a Lucca ritornato, e con Giulia di Nicolao Pucci, Fanciulla di Famiglia civiliſſima, accaſatoſi, fu da quella Repubblica, giuſta ſtimatrice del di lui merito, ammeſſo nel numero de' ſuoi Cittadini: e dimorato ivi per lo ſpazio di ſei anni, a Firenze, la quale ſopra ogni altra Città amava, per avere ivi fatto i ſuoi principali ſtudj, ſi ritornò; ove uſando famigliarmente con i due Fratelli Commendator Fra Ruberto, e Franceſco Stroz-

Strozzi, con il Marchese Piero del Marchese Scipione Capponi, e con il Marchese Lodovico Adimari, Gentiluomini ornatissimi, e che sommamente, e per la sua virtù, e per la dolcezza de i suoi costumi lo amavano, a tal grido e fama ne giunse, che morto Giusto Sutterman, celebratissimo Ritrattista, fu Antonio impiegato a fare i Ritratti di tutte le Persone di condizione; talmente che dalla Real Casa de' Medici distintamente prescelto più volte fece il Ritratto della Principessa Anna, Figlia del Gran Duca Cosimo terzo di gloriosa memoria, e al presente Elettrice Vedova Palatina, per inviare nelle Corti straniere; due volte quello di Ferdinando, Gran Principe di Toscana, siccome quello della di lui Sposa Principessa di Baviera: e per ordine di essa un intiero Gabinetto di Ritratti delle Dame, che per bellezza e leggiadria sopra tutte l' altre nella Toscana si distinguessero. Nè i Ritratti furono i soli, che lode e riputazione gli acquistarono; le opere sue maggiori furono un gran numero di Quadri di Storie, fatti da esso non solo per i sopradetti Principi, quanto per la Gran Duchessa Vittoria della Rovere, madre del sopradetto Gran Duca Cosimo terzo, dalla quale anco fu dichiarato suo Pittore; come per Federigo quarto Re di Danimarca, e per l' Inghilterra, ed

altri paesi, ove regna il gusto delle belle arti, ed universalmente per tutta la Toscana: Opere al sommo applaudite e lodate, sì per la giustezza del disegno, sì per la vaghezza dell' Invenzione, come per lo scompartimento, e sbattimento de' lumi: doti tutte, le quali in esso erano al sommo grado eccellenti, per non avere egli servilmente queste parti della Pittura studiate, ma con la condotta delle Geometrie, nelle quali non ordinario studio e attenzione aveva impiegato. Se mio proposito fusse scrivere la Vita di questo valent' Uomo, doverei ancora darvi la descrizione delle di lui Opere, e de i Paesi ove elleno sono; siccome ancora molte notizie delle sue azioni, che al presente da me vengono tralasciate (le quali pure utili sono e degne di somma lode), ed esse, siccome le descritte cose con ordine cronologico disporre; ma non avendo io in questa piccola Prefazione avuto altro fine, che di far conoscere a i Lettori chi fusse quello, la di cui Opera io gli presento, ho creduto pochi tratti della sua Vita bastare, per fare ad essi concepire somma stima e venerazione per un tal Uomo, come che il merito e valor del Libro per se medesimo è capace di supplire alla brevità e mancanza di più distese notizie. Avendo dunque abbastanza del suo valore nella Pittura ragionato, resta solo di bre-

brevemente rappresentarvi quanto ſtudio, e quali fatiche, e tempi impiegaſſe per ornare la più bella e pregevole parte di ſe, cioè l' animo; il quale conoſcendo egli, che, ſe con gli ottimi precetti di morale non s' informa, e con le ſcienze ſi arricchiſce, reſta e dannoſo alla Società ed inutile; di tal maniera dunque per quello appartiene a i morali inſegnamenti ne adornò lo Spirito, che col mezzo di eſſi adempì eccellentemente le parti, che ad ottimo Cittadino e a perfetto Padre di Famiglia appartengono. Era egli affabile e corteſe con tutti, paziente ed asſiduo con gli ſcolari, modeſto ed inſtruttivo ne i diſcorſi, grave ne i conſigli. Il primo negli Accademici eſercizj, ed il più diligente; di modochè eſſendo egli uno de i dodici Maeſtri della Celebre, Nobile, e antichiſſima Accademia del Diſegno della Città di Firenze, con tal premura ed affetto la coltivava, che non ſolo nelle ſettimane, nelle quali come Direttore preſedeva, ma ancora nelle altre, frequentava lo ſtudio del Nudo; diſegnando ſempre in compagnia di tutti quei Giovani, che venivano in eſſa per ſtudiare, ancora nella età ſua più avanzata, e con la ſua preſenza il riſpetto, dovuto al Luogo ed agli eſercizj, che in eſſo ſi fanno, geloſamente manteneva. Nè di premura ſimile crediate, o Lettori, eſſere ſtato unica-

mente Antonio dotato per incoraggir gli altri ad un sì lodevole esercizio. Ma per dare una giusta lode a quei tempi, contentatevi che vi ricordi indispensabilmente ogni sera essere stati soliti frequentare l' Accademia del Nudo, e Cesare, e Vincenzo, e Pietro Bandini, e il famoso Baldassar Franceschini, detto il Volterrano, Onorio Marinari, Romolo Pansi, Anton Domenico Gabbiani, Antonio Giusti, ed Alessandro Gherardini; siccome molti altri bravi e valenti Uomini nella loro più avanzata età, i quali molto bene conoscevano quanto utile, e vantaggiosa fusse simile diligenza, non solo per dare animo col loro esempio alla gioventù, quanto per conservare e mantenere il bello e singolar pregio, sempre stato nella Accademia del Disegno di Firenze, come suo particolar distintivo dell' esatta correzione del Nudo, e della profonda cognizione delle sue parti. Ma per ritornare ove questa piccola digressione mi allontanò, raro esempio fu Antonio in quella parte ancora di prudenza Civile, che da i Greci Economica vien chiamata. Imperciocchè avendo Egli dal suo Matrimonio tre Figli acquistati, usò molto maggior diligenza nella loro educazione, e nel rendergli utili al pubblico, che nell' accumulargli con misera avarizia Patrimonio ricco ed abbondante; dimodochè il primo

primo di essi, che Giovan Sebastiano si chiama, applicando prima alle Leggi, e dipoi per propria inclinazione alle Filosofie, e alla Medicina, e alle Geometrie attendendo, a tal perfezione per esse è giunto, che è profondo Filosofo, e dottissimo Medico non solo in Firenze, ove alle cure de' nostri Sovrani fu sempre chiamato, ma da tutta l' Italia, che lo consulta, vien riputato. Il secondo, che Giuseppe ebbe nome, applicatosi da Giovanetto alla Paterna professione della Pittura, somma facilità in essa dimostrava, e grandi speranze di se, come da alcune sue Opere si conosce, faceva concepire. Ma avendo per desiderio di quiete, e del Divino servizio abbracciato lo stato Ecclesiastico, lasciato lo studio della Pittura, tutto il tempo che visse a coltivare quelle Virtù impiegò, le quali alla santità della sua Professione convenivano. Il Terzo, chiamato Francesco, avendo per Divina inspirazione la Vita Religiosa abbracciato nella Congregazione de i Cherici della Madre di Dio, in essa al presente vive, esercitando con somma lode gl' impieghi, che dalla sua Religione gli vengono confidati. Descritto quanto Antonio in tutte le parti della Civile, e Cristiana morale fusse eccellente, non meno di esse amò quegli studj, che adornano l' intelletto, imperciocchè avendo ne' suoi primi anni at-

teſo alle lettere umane, creſciuto poi in età tutto ſi dette allo ſtudio di quelle ſcienze, che ſpeculative e liberali ſi chiamano, come ſono la Filoſofia, Geometria, Proſpettiva, e Meccaniche, delle quali talmente ſi dilettò, che Modelli compoſe, e Diſegni di diverſe Macchine per muovere, e tirare peſi ſtraordinarj, e con non ordinaria facilità. Oltre di ciò molte dotte Diſſertazioni compoſe, e ſopra il libero arbitrio, e ſopra la forza Elaſtica e fleſſibile de i Corpi duri, ſopra la cagione del balzo, che fa il Pallone percoſſo in Terra. Fecene pure altre, e per provare il Livello del Mare più baſſo di quello della Terra, e per diſtruggere la vecchia ſentenza dell' Antiperiſtaſi, e ciò con faticoſe eſperienze ed oſſervazioni puntualmente nelle alte Montagne, così ne i ſommi calori, come ne i maggior freddi con eſatto Termometro i gradi di Calore, o di Freddo miſurando. Scriſſe ancora un Trattato molto ingegnoſo intorno alla maniera di far Mulini ſopra acque ferme, e ſtagnanti, dove aſſai bene e con le dottrine del Galileo diſcorre della Velocità, colla quale i Corpi gravi ſcendono per le perpendicolari, e per i piani inclinati. Gli ultimi ſuoi ſtudj ed applicazioni, i quali furono con ſommo ſvantaggio del Pubblico dalla Morte interrotti, che ſucceſſe il dì 18 di Luglio, 1709, nella

nella ſua età d'anni 71 finiti, furono in comporre il piccolo trattato di Teoriche, e Pratiche Regole, attenenti alla Pittura, il quale ho riſoluto al preſente mettere alle ſtampe, conſiderando che, quantunque imperfetto, contiene in ſe tali Canoni per ben dirigere la ſtudioſa Gioventù per le ottime ſtrade de i principj Teorici nella Nobiliſſima profeſſione della Pittura, che ho creduto non dovere più lungo tempo defraudare il Pubblico della non mediocre utilità, che dalla di lui lettura trar ſe ne può. Imperciocchè oſſervando egli, che un gran numero di perſone ſi applicavano alla Pittura, ſenza prima eſſer provviſti de i principj di eſſa, ma con quella pratica, che può dare la magra eſteriore oſſervazione delle bell' Opere, ſenza ſapere la ragione delle coſe oſſervate, portandoſi alla profeſſione, neceſſario era che infiniti errori nelle loro opere ſi ſcuopriſſero, dipendenti tutti dall' ignoranza dei Teorici ammaeſtramenti. Quindi è che dividendo in ventitre Capitoli queſta ſua operetta, ne i primi provando la neceſſità delle regole e Canoni della Pittura, per divenire eccellente in eſſa, e di poi inſegnando in che dette regole conſiſtono. In appreſſo con ottimo ordine dalle Regole, e precetti de i Lumi, ed Ombre cominciando, e le loro modificazioni deſcrivendo sì per le rifleſſio-

ni,

ni, come per gl' innanzi, e indietro, e per le Lontananze tutti i Lumi che dalla Prospettiva trar si possono con facile e certo metodo addita. Quindi, e de i Panneggiamenti, e loro gusto, e dei Nudi di qualunque maniera ragionando, ed altre notizie utilissime per la studiosa Gioventù insieme unendo. In ultimo qual sia la morale, che dal buon Pittore dee coltivarsi, per corona della sua operetta descrive; avendo con ciò dimostrato sua intenzione in essa essere stata non solo di render bravo e valente il Professore, che a' suoi precetti ubbidisse, ma ancora buono ed utile alla Società. In fine si è aggiunta, come appartenente all' istessa materia, un' Istruzione per un Giovane Pittore, che voglia con facilità e con prestezza perfezionarsi nella Pittura; questa è stata ricavata e tradotta dal Libro Francese, intitolato: *Cours de Peinture par Principes, composée par Mons. De Piles*. Questo è quanto, o Lettori, mi è paruto brevemente poter dire, sì per farvi acquistare la conoscenza dell'Opera, che vi presento, come dell' Autore di essa; sperando io con la lettura di questa piccola Prefazione da voi ottenere, che portando il vostro savio e prudente giudizio sull' opera, e sul mio desiderio di servirvi e giovarvi, l' uno e l' altro, come ad animi gentili ed onesti conviensi, approverete.

L'AU-

L' AUTORE
AL CORTESE LETTORE.

L' Amore, che ho professato sempre alla bella, e Nobil Arte della Pittura, e lo studio, che per lo spazio di cinquantotto anni ho fatto in essa come mia professione, congiunto a qualche altro geniale insieme ed intellettuale esercizio, mi hanno fatto conoscere, che per formare un gran Pittore, non è bastante il solo studio della Pratica, come per il più si usa al presente nella Pittura; ma che è necessario unire allo studio Pratico, lo studio della di lei Teorica; d' alcune materie più necessarie della quale io ho preso a trattare, nella presente mia fatica. La lettura parimente di alcune Vite de' Pittori mi ha fatto conoscere, che tutti quei Pittori, e dilettanti della Pittura, che hanno sortito dal Cielo qualche buon talento per le speculative, e per la penna, tutti han conosciuto la necessità di detta Teorica, perchè tutti, o gran parte, o hanno scritto di essa, o hanno avuto una grande inclinazione allo scrivere. Io son debolissimo in ogni facoltà, e mi confesso di poco talento; ma non posso però negare, senza mentire, di non aver sortito ancor io un genio propensissimo alle speculazio-

ni,

ni, e al ritrovamento delle ragioni degli effetti della natura, e l' ho avuto, e provato talora così ardente, che non potendo reſiſtervi, mi è convenuto molte volte dargli qualche sfogo colla penna, e prendervi con eſſa in dette materie qualche traſtullo, il quale mi è ſtato ſovente di gran diletto; perchè oltre al ſoddisfare al genio, in cui conſiſte tal ſorta di piacere, m' è accaduto di ritrovare alcune verità, quanto alla comun viſta recondite, altrettanto dopo eſſere dimoſtrate, chiare ed evidenti. Tra l' altre dunque da me trovate, vi ſono queſte, che qui ſcrivo ſopra la Pittura, le quali parendomi non dover perdere, per eſſere elleno verità utiliſſime, e neceſſarie per la mia Profeſſione; e di più eſſendo ſtato eſortato più volte a ſcrivere di eſſe da più amici dottiſſimi, e particolarmente nelle Mattematiche, e nella Filoſofia, a cui conferiva i miei ſpeculativi divertimenti, dicendomi, che non mancaſſi di far ciò, atteſochè in queſta materia non può ſcriverci altri che Pittori, che abbiano qualche notizia di dette ſcienze, le ho meſſe in carta nel miglior modo che ho ſaputo, per mio ſtudio principalmente, e per iſtudio di chi ne ſarà vago, ſapendo beniſſimo, che ſcribendo, & docendo diſcitur.

Queſte verità ſono non ſottigliezze inutili, e ſtiticherìe, come le appella qualche Profeſſore, avverſario alla noſtra Teorica, la con-

contradizione di cui, essendo irragionevole, ha perciò l' animo mio fortemente commosso, dandomi maggior impulso allo scrivere ; ma sono quei precetti, che ogni buon Maestro di Pittura dovrebbe insegnare a poco a poco a' suoi Discepoli, a fine di tirargli avanti per la via più sicura, e più corta; ed io ho messo in carta questi più essenziali con quella maggior chiarezza e brevità, che mi è stato possibile; perchè sò, che gli studiosi della Pittura non han d' uopo d' oscurità, e di lunghi trattati: siccome si è compreso dall' essere stati poco ricevuti, e poco graditi tanti altri libri, o oscuri per le troppo sottigliezze, o tediosi per la gran mole, benchè per altro dottissimi.

Prima però di passare avanti, stimo ben fatto di dichiararmi sopra due punti, ne i quali potria darsi il caso, che da qualche ingegno in estremo delicato, io fossi criticato. Il primo è, che essendo questa una fatica ed un discorso di Teorica, io non provo il tutto con tutto il rigore delle dimostrazioni Geometriche, spiegate in carta. Il secondo punto è, non negarsi esser lodevole, il dare e suggerire buoni precetti nella Pittura; ma per far ciò, esser necessario un Raffaello, un Tiziano, e simili; poichè questi essendo stati i lumi primarj della Pittura, tutti i loro insegnamenti sarebbero ricevuti come Oracoli. Per ispianar dunque questi due intoppi, in caso che si attraversassero;

ſero; al primo punto riſpondo, che le materie di queſti miei diſcorſi, io le provo, parte con dimoſtrazioni ſufficienti, e parte per via di principj e di concluſioni, accettate da tutti gl' Intendenti; il che sò che deve baſtare a' Pittori e a Dilettanti; perchè il voler provar tutto con tutto il rigore ſuddetto, ſarebbe un voler ſottilizzare, e ſminuzzar troppo le coſe, e con incorrere in quella proliſſità tedioſa, diſapprovata poc' anzi. Al ſecondo punto io riſpondo così. Egli è certo, che l' operazioni della Pittura conſtano di Teorica, e di Pratica: di Teorica, perchè avanti di operare, ſi concepiſce coll' intelletto, per mezzo delle buone regole, il modo di ben mettere in pratica quell' invenzione, di cui già ſe n' è formata l' Idea; il qual modo dipende tutto (oltre al buon Diſegno) da regole di lumi, e d' ombre, d' innanzi, e indietro, e da altre conſimili regole, derivanti tutte dalle Mattematiche, e in parte dalla Filoſofia: Di Pratica, perchè con eſſa s' impara il modo di attuar co' pennelli, quanto ſi è concepito con dette buone regole, facendo con eſſi ciò che ſi vuole, il che ſi fa collo ſtudio pratico. Ora eſſendo così ogni Pittore, il quale con verità poſſa chiamarſi Pittore, quantunque non ſia nè Raffaello, nè Tiziano, mentre ſia fornito di tante cognizioni di dette Scienze, quante ne ricerca la Pittura, può francamente, ſenza nota di troppo

ardire,

ardire, ſpiegare e dar precetti di tal Arte: la ragione ſi è, perchè quelle coſe, che han regole certe e ſtabili, come ſono la Geometria, la Proſpettiva, la Diottrica, e ſimili; neceſſariamente per intendere e operare con fondamento nella Pittura, quando eſſe ſi ſono appreſe, tanto le ſa in Teorica il grande, quanto il mezzano, e quanto l' infimo Pittore; e queſto ſegue eziandio in tutte l' altre belle arti, che han regole ſtabili. Il metter poi in pratica dette regole co i pennelli, non v' ha regola fiſſa, poichè può farſi con modi differenti, e con più e meno perfezione; e in queſto ſogliono ſpiccare i gran Pittori, divenuti tali per il buon genio, e per i grandi ſtudj, mettendo in pratica con perfezione maggiore, di quel che facciano i Pittori minori, ciò che con le buone regole avean concepito nella fantaſia. Oltre a queſte forti ragioni, eſsendomi io dichiarato poc' anzi, che ciò, che io ſcrivo, ſon quei precetti, che ogni buon Maeſtro doverebbe inſegnare a poco a poco a' ſuoi Diſcepoli, per tirarli avanti con più brevità e ſicurezza; non sò vedere alcun ragionevol timore di dovere eſser biaſimato e cenſurato in ſuggerir precetti di Pittura; imperocchè, quali ſon quei Pittori, che avendo Diſcepoli non dian loro qualche regola per tirarſi avanti nella loro Arte? Or ſe non ſon biaſimati tali Pittori, anzi ſon lodati a miſura de' buoni precetti, che loro

ſuggeriſcono, perchè dovrò temere d' eſſer biaſimato io, ſcrivendo precetti, per chi ne ha biſogno, con quel fondamento vero e reale, che dimoſtro in queſto breve Trattato? Eſſendo adunque quanto io dico una mera verità, non mi ſembra ragionevole il credere d' avere a incontrar cenſura nè nel primo punto, nè nel ſecondo, attribuendomi, particolarmente in queſto, a troppo ardire, l' aver io fatto il preſente Trattato. Ma quando pur m' ingannaſſi, e incontraſſi qualcheduno di quelli, che godono in contradire anche alle verità più evidenti, o ſia per ritrosía di genio, o per eſercizio d' ingegno, o per non intender le coſe, (e di queſti non ve ne mancano) e particolarmente ſe foße Profeſſore, e uno degli Avverſarj alla noſtra Teorica, contro l' opinione de' quali principalmente godo di ſcrivere per ſoſtenere la verità, io non ne farei caſo alcuno; perchè il ſolo contradire a una ſcienza così certa, e tanto ſtimata da' veri intendenti, lo dichiarerebbe immantinente per incapace di cenſurare, e di aprir bocca in qualſiſia materia di Pittura. Ma torniamo al noſtro filo. La Teorica, replico, è una Scienza così neceßaria per la Pittura, che molti valent' Uomini, che hanno ſtudiato colla ſola pratica, e operano coſe belliſſime, fanno veder bene ſpeſso in coſe eſſenziali di grandi errori, ſiccome dimoſtrerò al ſuo luogo; ed eſſendo tale, ella è ſtimata, ed ama-

amata da chi l' intende al maggior ſegno. Quelli ſoli non la ſtimano, e non l' amano, i quali o non la conoſcono, o non la poſſeggono: e quei, che non la poſſeggono, ſapendo per fama, che ella per altro è un gran lume della Pittura, la temono, e bramano che continui a ſtarſene ſepolta; perchè ſanno, che uſcendo alla luce, può ſcuoprire, e far paleſi molti loro errori, ignorati per loro fortuna dall' univerſale, o conoſciuti ſolo da quei pochi, che poſſeggono detta Teorica. Or perchè queſta ſcienza è pochiſſimo conoſciuta, e da alcuni per detto fine è contrariata, perciò ho riſoluto di far la preſente fatica, per tentare di farla nota, almeno in alcune parti più eſſenziali, e per affezionarle gli Studenti della Pittura, e i di lei Dilettanti; ſapendo beniſſimo, che ſiccome la noſtra volontà, che ha per obietto il bene, non può amare, e affettuoſamente abbracciare ciò, che per mezzo dell' Intelletto non conoſce, conforme l' aſſioma: Nil volitum, quin præcognitum; *così per lo contrario, la medeſima, conoſciuto per detto mezzo il bene e l' utile di queſta noſtra Teorica, dovrà ſenza dubbio correre ad amarla, e a procurare di farne acquiſto. Per produr queſto effetto è formato tutto queſto Diſcorſo; ma con modo più preciſo è ſcritto il ſecondo Capitolo. Leggaſi il tutto, perchè aſſolutamente ſi troverà quanto io dico. Io parlo con queſta ſicurezza, per-*

 chè

chè così mi fanno parlare la Filoſofia in ciò che è più certa, le Mattematiche, ſcienza infallibile, un' attenta conſiderazione dell' Opere de' veri Valentuomini, e l' oſſervazione e il riſcontro del Naturale e del Vero, che ſono i Maeſtri di tutti. Non oſtante però tutto queſto, ſe da chi intende con vero fondamento, leggendo il tutto, ſarà ſtimato quant' ho ſcritto, o tutto, o in parte inſuſſiſtente e mal fondato, io gradirò, che mi faccia conoſcere i miei errori; ma colla penna, non colla lingua; poichè queſta per lo più eſſendo meno refleſſiva, e meſſa in uſo di critica frequentemente, anche da chi meno ſa, non è da farne alcuna ſtima: laddove la penna, eſſendo più conſiderata, e maneggiata per lo più da' Dotti, è più ſtimabile e di maggior pregio.

COM-

TRATTATO

DELLA TEORICA DELLA PITTURA.

Delle Glorie della Pittura.

CAP. PRIMO.

Ellissima, e Nobilissima è senza dubbio l' Arte della Pittura. Bellissima, perchè imitando tutti gli oggetti visibili sà compendiare in poco spazio con artificiosa menzogna di lumi e d' ombre quel gran bello visibile, che il Divino Artefice produsse, per dare un saggio del suo infinito sapere; la quale imitazione si è veduto, e vedesi portar cotanto diletto all' occhio (sentimento il più nobile dell' Uomo) che l' innata brama de i piaceri, che regna nel cuore umano, non ha saputo rintracciar pasto più dilettevole e più giocondo, che i parti di questa bell' Arte. E quindi è avvenuto, che tali parti siano sempre stati, e siano di presente i più ambiti ornamenti delle Reggie, gli addobbi più pregiati de i

Templi, e lo sfoggio più prezzabile del lusso, e della pompa. E' Nobilissima, perchè, oltre agli antichissimi suoi Natali, è legittima figlia delle Mattematiche, e anche in parte della Filosofia: essendo necessario a chi vuol ben conoscerla, e fondatamente discorrerne e trattarne, ricorrere a queste grandi scienze come a suoi fonti; siccome in progresso del discorso spero di dimostrare; e perchè come tale è stata mai sempre riconosciuta e stimata da tutte le Nazioni più culte, ma in particolare dalla Greca, e dalla Latina, stimatrici le più degne della virtù e del merito. La Repubblica Ateniense, quale per sapienza fu Maestra e Scuola del Mondo, e poscia tutta la Grecia, la riconobbero non solo per una delle Arti liberali, ma la collocarono nel primo grado di esse; e stimandola degna d' essere esercitata solo da gente libera, proibironla con pubblico decreto alla condizione de i Servi: anzi vollero, che quello, che l'esercitasse, pagasse, come di grazia fattali, un Talento l'anno al pubblico Erario. Oltre a questo ordinarono, che i Fanciulli Nobili, prima che ad ogni altro studio s'applicassero, s'impiegassero in quello del Disegno; e ciò è da credere, per riconoscerlo Maestro fecondo di grandi e utili insegnamenti, sì per il privato, come per il Pubblico interesse. La

Repub-

Repubblica Romana ne dimostrò anch' essa in tutte le occasioni non inferiore concetto; e la Nobilissima e Consolare famiglia de i Fabj pregiavasi, che da essa fossero sortiti Manilio Fabio, e Cajo Fabio eccellentissimi Pittori. Alessandro il Grande l' onorò tanto in persona d' Apelle, che arrivò, per compiacere a questi, per fino a soffocare una sua ardente passione amorosa, privandosi dell' amata Campaspe, per darla in sposa a tal Pittore, divenutone, nel ritrarla ignuda d' ordin regio, infocatissimo amante. Demetrio, Re dell' Asia Minore, essendo all' assedio della Città di Rodi, e vedendone disperato l' acquisto, se non consegnava alle fiamme una parte di essa, nell' atto di appiccarlo, sapendo, che in tal luogo vi era un' Opera del Pennello di Protogene, si rimase dal conquistarla, per non incendiare un' opera di sì grande Artefice. Marc' Antonio, Adriano, Antonino, Alessandro Severo, Valentiniano, e Teodosio il giovane, Imperatori, Filippo secondo Re di Spagna, Francesco Primo Re di Francia, e tanti altri gran Monarchi, oltre a moltissimi altri Principi, la stimarono e l' amarono tanto, che con quelle mani, con cui reggevano lo Scettro del Mondo, goderono, e in un certo modo pregiaronsi di trattar sovente i pennelli, per far noto con ciò l' amore e la stima, che

portavano a sì bell' Arte. Gl' Imperatori Teodosio, e Valentiniano ne' Decreti confermarono la stima, che di quest' Arte fecero i Savj antichi, congiungendo insieme i Pittori, e i Professori delle Arti Liberali. E' così bella, così nobile e amabile, che conosciuta anche debolmente, estrasse per fino dalla Barbarie gli applausi e gli onori; siccome ce ne fan fede i degni trattamenti fatti da Maometto secondo, Imperatore de' Turchi, a Gentile Bellino Pittor Veneto, mandato ad esso, per sua richiesta, da quella inclita e prudentissima Repubblica.

Ma di questi casi, cotanto espressivi della grande stima, che è stata fatta di quest' Arte, oh quanti ne potrei raccogliere, se la brevità prefissami nello scrivere mel permettesse. De' prezzi poi, che praticavano quegli antichi Pittori, non parlo; perchè pajono incredibili, trattandosi di un' Opera di trenta, di sessanta, e di cento talenti, ciascheduno de i quali valeva seicento de' nostri scudi correnti; e quest' ultimo prezzo fu praticato da Attalo Re in un quadro di Aristide.

Ma scendiamo per grazia a' nostri Pittori moderni, per vedere un poco se detta stima l' abbiano solo avuta i Pittori antichissimi, ovvero se l' abbiano goduta ancora quei de i tempi a noi più prossimi, e de' nostri presenti.

ſenti. Leonardo da Vinci, gran Pittore, e inſieme gran Filoſofo, e Mattematico, quello, che ſcriſſe così belli, fondati e utili Precetti ſopra la Pittura, e che fu il primo, o almeno il ſecondo, che l' onorò con farla conoſcere per legittima figlia delle Mattematiche, e in parte della Filoſofia; queſti, dico, fu così caro a Franceſco Primo Re di Francia, che eſſendo al ſuo ſervizio, tiratoci da' favori Reali, ed eſſendo una volta infermo, e viſitato in tale ſtato continuamente dal Re, ſorpreſo un giorno da un deliquio mortale, ſpirò la vita può dirſi in braccio agli onori, cioè in braccio al medeſimo Re, accorſo frettoloſo a ſoſtenerlo nel funeſto e lugubre accidente.

Raffaello il Divino, così vien chiamato dal comune degli Scrittori, quello, che riduſſe la Pittura, e particolarmente il Diſegno nel più eminente grado, in cui ſia ſtato veduto dal ſuo, e dal noſtro ſecolo, salì a tale ſtima, che ſospeſe la concluſione di Matrimonio con una Nipote del Cardinal Bibbiena, perchè preſentì, che Giulio Secondo Pontefice, per riconoſcere il ſuo gran merito, era in penſiero d' innalzarlo alla Porpora Cardinalizia. Non ſe ne vide poi l' effetto, perchè la morte, invidioſa forſe di tante ſue glorie, reciſegli in queſta contingenza, e nel fior degli anni, le ſperanze

e la

e la vita. I prezzi delle ſue Opere è inutile il riferirli; perchè una ſtima così ſublime gli porta grandiſſimi per conſeguenza, ed è noto ad ognuno quanto grandi ricchezze per mezzo di eſſa acquiſtaſſe.

Ma, che diremo del gran Tiziano! Di quel gran Pittore, che nella tinta, e morbidezza del ſuo colorito, tra gli altri ſuoi pregi, ſupera ogni altro? Fu tale la ſtima, che di lui fece il gran Carlo Quinto, Imperatore, quantunque per naſcita egli foſſe di baſſa condizione, e tali gli onori dal medeſimo fattigli, che alcuni Grandi e Principi della ſua Corte, che ne erano ſpettatori, non poterono con tutta l' arte cortegianeſca, più oltre diſſimulare la loro paſſione: (*Cav. Ridolf. a c.* 165.) Onde uno di eſſi toccando un giorno queſto taſto, benchè con gentilezza, all' Imperatore, ſentì risponderſi contro ogni ſuo credere, che de' ſuoi pari il mondo ne aveva moltiſſimi, e che quando non ne aveſſe avuti, egli poteva farne; ma che de' Tiziani il mondo ne aveva un ſolo, e che perciò era giuſto che l' onoraſſe, come faceva. L' iſteſſo Imperatore, facendogli un giorno Tiziano il ſuo Ritratto, (*Cav. Ridolfi nella vita di Tiziano a c.* 162.) e vedendogli cadere in terra un pennello, frettoloſo glielo raccolſe; del che rimaſto ſtordito e confuſo il Pittore, ſentì dirſi per ſua

mag-

maggior gloria, che i ſuoi Pari meritavano eſſer ſerviti anche da i Ceſari. Queſti ſono onori e ſegni di ſtima così grandi, che l' iſteſſa ſuperbia ne arroſſirebbe per confuſione. Concedo per tanto, che queſti gran Principi nel contribuire a queſta bell' Arte abbiano operato con più generoſità, che giuſtizia; ma quantunque ſi ſcorga in eſſi una tanta larghezza, non è poco, che non dobbiamo riconoſcere in queſta grand' Arte un merito ſublimiſſimo, mentre Principi sì grandi, per farne concepire ſtima, l' hanno onorata con tali ecceſſi.

Ma venendo a' noſtri tempi, Guido Reni fu tanto ſtimato per la Pittura, che la Nobiltà Bologneſe, ottima diſcernitrice del merito, gareggiava tra ſe nell' onorarlo, ammettendolo di continuo nelle ſue converſazioni e giuochi, ne' quali, perchè Guido quaſi ſempre perdeva, e reſtava bene ſpeſſo ſenza denari, quei Nobili, cui riuſciva difficile ottenere opere ſue, per il gran concorſo che aveva, gli offerivan denari a gara per obbligarlo a operar per loro, ma in vano, perchè egli non voleva obbligarſi ad alcuno. Fu banchettato dal Cardinal Sacchetti, Legato di Bologna; e due volte Paolo quinto Pontefice, mentre era alla ſua preſenza, fecelo cuoprire di cappello. Ne' prezzi arrivò a cento ſcudi una ſola teſta, e dugento una

figu-

figura, e fortunato ſtimavaſi chi poteva a tali prezzi ottenere opere ſue.

Pietro da Cortona, nominato Corona de' Pittori, fu onorato da tre Pontefici colla viſita loro ove egli dipingeva, per vedere le opere ſue; e la Regina Criſtina di Svezia andò a viſitarlo per fino in caſa ſua, dalla quale poi paſſando a veder per Roma molte ſue opere, volle ſempre nella ſua Real comitiva il ſuo gran Pietro, diceva ella, mettendole la mano ſulla ſpalla, e ſempre da eſſo ſolo eſſer ſervita di braccio, anteponendolo in tale onore a tanti Principi del ſuo corteggio, ſiccome mi riferì Giovanni Marracci, allora ſuo ſcolare, e dipoi mio caro amico, e Pittor celebre. Luigi decimoquarto Re di Francia bramò d' aver queſto gran pennello appreſſo di ſe, ma non potè ottenerlo, non volendo Pietro uſcir di Roma. Il Gran Duca Ferdinando ſecondo l' ebbe a gran fatica in Fiorenza, e nella ſua Corte, dove operò nel ſuo Palazzo le bell' Opere, che ivi ſi ammirano; ma tornatoſene a Roma ſenza terminarle, non potè ottenere, per varj accidenti, di più ricuperarlo.

Pietro Paolo Rubens fu così ſtimato per la Pittura dalla Regina di Francia, Maria de' Medici, dal Re di Spagna, e dal Re d' Inghilterra, oltre alla ſtima univerſale, che impiegato da dette Corone in grandi Ope-

re,

re, potè accumular ricchezze, ascendenti a trecentomila scudi. Così mi riferì un tal Colonnello Marchetti Lucchese, che in Fiandra fu più volte da esso banchettato. Fu onorato dalla sua Patria del carattere d' Ambasciatore alla Corona di Spagna, e da questa inviato col medesimo Titolo al Re d' Inghilterra, per trattati di pace; la qual conclusa, detto Re lo creò suo Cavaliere, facendogli preziosi regali; e 'l Monarca Ispano, oltre al molto denaro, che gli fece sborsare, lo dichiarò suo familiare di Camera, coll' onore della Chiave d' oro.

Ma, che diremo di tante altre Croci di S. Jacopo, di S. Maurizio, del Papa, di Malta, e di molti altri Ordini, con cui tanti Principi hanno decorato la Pittura in persone di tanti altri Professori? cioè di Tiziano, il quale di più fu dichiarato Nobile con tutta la sua descendenza, e Conte Palatino. De' Giuseppi d' Arpino, de' Caravaggi, de' Cigoli, de' Pietri da Cortona, de' Giovanni Bellini, e di tanti altri in gran numero? Che diremo in veder tanti Letterati, anche di primo grido, aver gareggiato colle dotte loro penne in promuover le di lei glorie, scrivendo, e stampando, chi in lode di essa, e chi de' suoi Professori, a fine di sottrarre i nomi loro da' morsi voraci del Tempo; tra i quali Letterati, e Scrittori, si novera per fi-

ne

ne una Testa coronata, cioè Taba, Re della Mauritania, chiarissimo per le scienze, e scrittore delle Vite de' Pittori del suo tempo. Che diremo, che essendo l' Arte della Pittura stata creduta per sua disgrazia da gran tempo in quà, per un' Arte, figlia della sola Pratica, e per ciò arte bassa (ignorandosi in verità anche dai più de' dotti le di lei scientifiche sottigliezze), nulladimeno per quella natía bellezza, che porta in fronte, per cui non può non esser da tutti gradita ed amata, e per qualche picciol lume de' suoi fondamenti pervenuto a Uomini scienziati e Teologi, hanno molti di questi più autorevoli confermata la sentenza de' Savj antichi, replicandoci, ella esser Arte liberale, e come tale potersi col dovuto decoro esercitare in giorni festivi, siccome in fatti si pratica senza alcuno scrupolo. Ora se così hanno parlato di quest' Arte questi grandi Uomini, sol per vedere un picciol barlume delle di lei virtuose fatiche, a differenza di quegli altri, che han parlato l' opposto, solo per non averne contezza, che non avrebbero detto, se avessero scoperto le medesime con tutta chiarezza, e ne fossero rimasti pienamente informati? Ma sopratutto (e quì conviene moltiplicare le maraviglie e gli stupori) e che diremo dell' aver voluto Iddio medesimo, il Divin Verbo Incarnato, onorar que-
sta

ſta grand' Arte, con laſciarci in Terra impreſſi in tre lini tre ſuoi ritratti, uno nella Santa Sindone, un altro nel Santo Sudario, e 'l terzo in quella prezioſa tela, mandata dal medeſimo ad Abagaro Re d' Edeſſa? E che diremo dall' averla la Santa Chieſa eletta e ſtabilita ad onta del ſacrilego e lungo repugnare degli empj Iconoclaſti per un mezzo efficaciſſimo da cooperare all' eterna ſalute dell' Anime, facendola coadiutrice del Divino miniſtero Apoſtolico, con valerſene principalmente nelle Sacre Immagini esposte ſugli Altari, di ajuto, e inſieme di dolce ſtimolo a ſollevare i noſtri affetti dalle coſe terrene a quelle del Cielo; e nel veder ſovente concorrere Iddio ad accreditare il Rito, e l' uſo delle medeſime Sacre Imagini con ſucceſſi di gran miracoli?

Vedendoſi dunque dal conſentimento unanime delle nazioni più culte, dall' amore e beneficenza de' Grandi, dalla ſtima che ne fanno i Dotti, dal concetto che ne tengono Teologi grandi, e dalle dimoſtrazioni che ne ha dato Dio, gareggiare, può dirſi, la Terra e 'l Cielo, in ſcaricare e piovere ſopra di queſt' Arte tanti onori e tante glorie, ſiccome in parte ho accennato; chi non conſentirà alla ſua Bellezza, e inſieme alla ſua Nobiltà?

Eſſendo dunque la Pittura un' Arte belliſſi-

lissima e nobilissima, siccome io dissi nel principio di questo mio discorso, deve il mondo tutto, ma più devonlo i di lei Professori, e Dilettanti continuarle quell' amore e quella stima, che ella col suo merito si è acquistata; e i Professori nel praticarla debbono con sentimenti generosi procurare incessantemente per mezzo de i proprj e veri studj, di sempre più innalzarla a maggior perfezione; il che non dee apprendersi per impossibile dall' ingegno umano, mentre avendo egli davanti agli occhi quei medesimi esemplari, cioè l' opere materiali di Dio, che hanno illustrato col bene imitarle i gran Pittori; e mentre sapendo, che *facilè est inventis addere*, ha il comodo di sempre più osservarle, di sempre più indagare il modo di perfettamente imitarle, e per conseguenza di sempre più a maggior perfezione, e a maggior gloria sublimar la Pittura.

Si dimostra, che il Pittore, per ben conoscere e operare nella sua Arte, ha di necessità di fare acquisto della Teorica Pittoresca.

CAP. II.

SE la Pittura è un' Arte bellissima, e degna perciò di quei tanti onori, che i Dotti, i Grandi, e 'l mondo tutto di proprio moto le hanno contribuito, siccome si è dimostrato nel trascorso Capitolo; ogni dovere, e ogni buona giustizia vuole, che ciaschedun Professore, eccitandosi con sentimenti generosi, procuri con tutta l' industria di sostenerla, e se possibile fossegli d' innalzarla sempre più. Ma perchè le Arti, quanto più son grandi e gloriose, più son difficili ad acquistarsi; e per l' altra parte il cuore umano anela sempre per proprio instinto al ritrovamento del buono e del vero, non vi son mancati spiriti nobili, che postisi in traccia della Pittura più perfetta, hanno scoperto un mezzo il più efficace per arrivare a possederla. Questo mezzo altro non è che la Teorica Pittoresca, la quale essendo un complesso di regole, provenienti dalle Mattematiche, e in parte dalla Filosofia, scoperta e ritrovata da' Pittori più inge-

gegnosi, e insieme scienziati, in cui è il vero raziocinio; e però il modo più proprio d' indagare il vero è di tanta efficacia, che apprendendola il Pittore, e unendola allo studio Pratico, può per mezzo di essa portarsi alla più perfetta intelligenza, e operazione. Ella dunque è stata sempre la scala, per la quale sono ascesi i gran Pittori alla Gloria. Ella ha partorito in somma le maraviglie, perchè addottrinando l' intelletto con verità splendidissime, addita il bel sentiero della perfezione. Ma quanto è stata stimata ed amata ne' tempi andati, altrettanto sembra poco prezzata e gradita nel tempo presente; imperocchè, prevalendo, cred' io, in alcuni Pittori l' interesse a quella gloria, a cui eglino dovrebbero aspirare, in trattare così bell' Arte, tralasciato per brevità, e minor fatica l' acquisto di detta Teorica, han messo in uso l' apprenderla, l' esercitarla, e l' insegnarla col solo studio della Pratica; nella guisa appunto, che fassi delle articelle più vili, adducendo qualcheduno di essi, per propria e comune scusa, che le cognizioni scientifiche sono nella Pittura una stiticheria, non mezzi necessarj per bene operare. Quelli che così parlano, io non voglio credere, che facciano dalla Volpe d' Esopo, la quale non avendo coda, biasimava quelle che l'avevano, e l' esortava a privar-

varſene ; ma voglio creder piuttoſto , che parlino in tal forma , per non ſaperla , e per non averne notizia. Ma avendo io intrapreſa la preſente fatica, per far conoſcere detta ſcienza per quella ch'ella è, ſarà mia cura di far vedere a queſti tali quanto vadan lontani dal vero nel loro credere, e nel loro dire ; facendo loro toccar con mano i grandi errori, a' quali ſon ſoggetti i Pittori, che operano colla ſola Pratica, cioè ſenza le cognizioni Teoriche: e quanto perciò ſi oppongano alle glorie della loro Arte ; mentre recuſando per maeſtra quella nobile Scienza, che ſola può dare la perfezione alla Pittura , ſi rimangono dall' avanzarſi in eſſa: e negandola Diſcepola, e Figlia delle Matematiche , e della Filoſofia , ſiccome in verità ella è , la ſpogliano del nobil pregio, che ella poſſiede di arte liberale (del che i Pittori debbonſi pregiare , e non moſtrarne diſprezzo), e la rendono parto della ſola Pratica , che è quanto dire , Arte vile ed abietta.

Ma per venire a qualche prova di quanto si dice, e venirvi , non con cavillazioni e con apparenze , ma con due mezzi, i più proprj e appaganti , che abbia l' arte di provare il vero, cioè colla ragione e coll' autorità ; dicamiſi, per grazia, rifacendomi dalla ragione : come è poſſibile operare con

vero fondamento nella Pittura collo ſtudio della ſola Pratica? Sappiamo pure, che il ſapere e la ſcienza riſiedono nell' intelletto; e che l' uomo non può fare alcuna operazione eſterna artifizioſa, della quale egli prima, per mezzo di eſſo intelletto, non ne concepiſca una perfetta, e ben regolata Idea; eſſendo più che certi, che: *Nihil eſt in re, quod prius non fuerit in intellectu*. Di più, ſe il ſapere è un conoſcer le coſe per le ſue cauſe: *Scire, eſt rem per cauſam cognoſcere*, dice il Filoſofo; come potrà conoſcere il Pittore, ſe l' Idea, che concepirà, ſia ben formata, e tanti effetti, che produrrà operando, ſiano corriſpondenti e proporzionati alle loro cauſe, mentre gli manchino le dette neceſſarie cognizioni?

Chi crederà, che un Pittore poſſa farſi grande ſenza le cognizioni Teoriche della Pittura, potrà credere ancora che poſſa fare il medeſimo ogni profeſſore delle ſcienze, e delle bell' Arti. Ma ſi provi un poco a formare un Medico colla ſola pratica, cioè ſenza gli ſtudj della Fiſica, della Notomia, e ſimili, noi grideremo toſto con quegli addottrinati dall' eſperienza: *A Medico non Philoſopho libera nos Domine*. Si provi a fare un Oratore, ſenza gli ſtudj della Rettorica, della Dialettica, della Filoſofia, e d' altre ſcienze, col ſolo leggere le altrui opere, e

pro-

procurarne l' imitazione, e poi vedremo che Oratore faremo, e a quanti errori soggetto, sì nell' ordine, sì nella formazione degli argomenti, e sì nell' intelligenza della materia. Si tenti di formare un Ingegnere, senza gli studj delle Mattematiche, che ben tosto vedrem cadere macchine, che voleansi alzare, diroccar fabbriche di già alzate, spese grandi gettate in ordigni fallaci, e moltissimi altri errori inevitabili a questa sorta d' Ingegneri. E quel che dico di tutti questi, lo dico eziandio di chi pretendesse di farsi un bravo Organista, e Compositore di musica, senza il Contrapunto; un buon Grammatico, senza le regole della lingua, che egli professa; un bravo Tirator di spada, senza le regole della scherma; e in somma lo dico, d' ogni altro, che desiderasse di farsi eccellente in qualsivoglia altra bell' arte, senza le regole proprie di ciascheduna di esse, ritrovate da i grandi ingegni, per insegnar con fondamento, e con facilità. Ora se è evidente quanto il Sole, che il pretender di far Uomini grandi nelle belle Arti, senza le regole proprie di ciascheduna di esse, sarebbe vanità e leggerezza; con che fondamento dunque, con che ragione credono tanti e tanti, che sia possibil fare degli eccellenti Pittori colla sola Pratica, e senza le regole scientifiche, proprie, e particolari dell' Arte

della Pittura? Con che fondamento, replico, con che ragione, creder ciò? E' ella forse inferiore alle altre bell' Arti? Nò certo; anzichè vi è motivo di crederla, se non maggiore, almeno non inferiore a niuna delle più grandi di esse; poichè se osserveremo con proporzione di numero la buona riuscita, che fanno gli studenti della Pittura, o quegli dell' altre dette bell' Arti, più troveremo, che saran questi, che quelli; mercè alle grandissime difficultà, che vi sono in bene apprenderla.

Ma se anche nella Pittura troviamo colla forza di tal raziocinio, che è impossibile far grand' uomini senza gli studj della sua Teorica, qual' è dunque la cagione, che nell' altre suddette belle Arti, non solo non si apprezza un professore, che non abbia studiato con fondamento la sua Arte, ma si deride e si dileggia; e nella Pittura si fanno sovente le maraviglie, e si forma un grandissimo concetto di alcuni suoi Professori di mera Pratica, i quali, avendo tutta la stima per questa sola, e non avendo capitale di rendere una minima ragione del loro operare, se la ridono della Teorica, come di uno studio vano e sofistico? Qual' è la ragione, che una regola così fondata, che si pratica nel concepire e formare stima de' Professori delle altre bell' Arti, non si pratica

tica ancora nel formare ſtima de' Pittori? la ragione sì è, perchè più ſono gl' intendenti della muſica, più gli ſtudenti della Grammatica, e delle belle lettere, che della Pittura: più quegli che ſanno, che i Medici, e gl' Ingegneri non teorici poſſon portar gran pregiudizio alla ſanità, e alle fabbriche, come coſe che ci toccano ſenſibilmente la ſanità e la borsa, che non ſono gl' intendenti della Pittura; la quale eſſendo un' Arte puramente a diletto, per la difficoltà delle ſue regole, pochiſſimi ſon quelli che s' applicano ad apprenderla con fondamento: et eſſendo queſti pochiſſimi, e moltiſſimi quelli, che s' applicano al fondamento delle altre bell' Arti, moltiſſimi perciò ſon quelli, che conoſcono il forte, e 'l debole di dette Arti, pochiſſimi quei che conoſcono il bello, e 'l perfetto della Pittura.

Queſta poca cognizione dunque, che l' univerſale tiene de' fondamenti della bell' Arte del dipingere, è la vera cagione dell' erroneo giudizio, che molti fanno della medeſima, e de' ſuoi Profeſſori; e queſto erroneo giudizio è la rovina di tal Arte, e la fortuna de' Pittori, che ſan poco; poichè mancando il fondamento neceſſario per diſtinguere il bene, e il mal fatto, ne ſegue inevitabilmente, che tanto vengono prezzate l' opere d' un puro Pratico, le quali de-

vono per necessità avere abbondanza di difetti, quanto quelle di un Pratico, e Teorico insieme, nelle quali è forza, da chi bene intende, riconoscervi una maggior perfezione.

Ma tralasciando queste esaggerazioni, in cui per zelo dell' onore della Pittura era trascorso, e tornando alle ragioni, colle quali solamente è mia intenzione di dimostrare la necessità, che tiene il Pittore della sua Teorica, per operare con fondamento vero, sentiamo per ultimo anche la seguente, e poscia contradica a detta Teorica chi può.

Ogni Arte, è certo che ha da aver le sue regole, siccome s' è detto poc' anzi, e per fin l' articelle più vili vediamo esser necessario apprenderle sotto l' insegnamento del Maestro, mentre si voglia apprenderle presto e bene. Or se così segue dell' Arti in comune, e di quelle più basse, quanto doverem credere sia necessario che segua dell' Arti più grandi, in cui l' artifizio, e le difficoltà son maggiori, a proporzione della grandezza di esse? Essendo dunque così, io proseguo, e dico.

Se la Pittura non avesse regole, come faremmo a conoscere il suo bello, e 'l suo brutto? Come potremmo affermare con sicurezza, la tal cosa è ben fatta, la tale è im-

per-

perfetta? Il tal Pittore è un buon ſoggetto, il tale è debole, o deboliſſimo? Sò che quì non mancherà chi mi riſponda, che collo ſtudio della Pratica, cioè coll' oſſervare e copiare l' opere de' Valentuomini, e le coſe vere, può acquiſtarſi un perfetto buon guſto, e con queſto poſcia rettamente conoſcere e operare. Ma a queſto io prontamente rispondo: E come ſarem certi noi di avere acquiſtato dopo lo ſtudio pratico un perfetto buon guſto, ſe non avremo una regola infallibile, a cui ricorrere, per far ſaggio e prova di eſſo? per conoſcere ſe il noſtro guſto è buono, o cattivo? Quanti diverſi guſti ſon tra' Pittori! Quanti tra' dilettanti! Cecco Bravo, Fiorentino [così detto per vezzo] era nella ſua maniera valent' uomo; ma avendo ſtudiato collo ſtile de' noſtri tempi, cioè colla ſola Pratica, acquiſtò un tal guſto, che tutte le membra, anche degli uomini robuſti, le voleva di contorno gentile, a ſomiglianza delle femmine, e de' giovanetti; onde la maniera caricata, e ingrandita di Liſippo Sicione, e di Glicone Ateniеſe, eſpreſſa negli Ercoli de' Pitti, e del Farneſe, eſiſtente il primo in Fiorenza nel Palazzo dell' A. R. del Gran Duca di Toſcana, il ſecondo in Roma nel Palazzo dell' A. S. del Duca di Parma; la maniera maraviglioſa del Torſo di Belvedere, di Michel

chel Angelo Buonarruoti, de' Caracci, e di ſimili, erano da eſſo ripudiate e riprovate. Tanto io ſeppi da un ſuo ſcolare, e tanto ſappiamo tutti dalla viſta delle ſue opere. Or non era egli un buon guſto quello di queſto Pittore? non piacergli quello ſtile, che per la ſua bellezza fa ſtupire il mondo, e che rieſce poco meno che inarrivabile? Altri Valent' uomini hanno avuto un tal guſto di far le gambe notabilmente torte, ſembrandole quella tortezza tutta grazia. Altri l' hanno avuto di far le membra delle Femmine, e de i Giovanetti, e per fino de i Putti nocciolute e aggrotteſcate, e molto più degli Uomini membruti. Altri di far le figure tozziſſime, altri ſveltiſſime. Altri di far le gambe de' Putti groſse, e i corpi ſottili, difetti tutti queſti di guſti viziati, e corrotti dall' amor proprio, e dal non curare le regole univerſali, formate e ſtabilite da quei gran Pittori e Scultori, che co' di loro ſtudioſi ſudori hanno ſaputo raccogliere dal più perfetto della natura, come l' Api da i fiori, il mele più dolce e ſuſtanzioſo della bellezza. Altri hanno avuto un guſto di dipingere ſenza rifleſſi di colori, che è quanto dire ſenza armonia, e accordo de' medeſimi; e pure eſſi ſon l' anima della Pittura, ſiccome dimoſtreraſſi più avanti. Altri di far arie chiare, e l' ombre de' corpi

pi ſcure. Altri di fare nelle loro figure chiari larghi, e mezze tinte chiare e piazzate, uniti a ombre ſcure. Altri di far chiari ſtietti, congiunti a ombre chiare, e di confini taglianti: modi tutti queſti di operare lontaniſſimi dal vero, e unione d' effetti tra di loro incompatibili, perchè effetti di cauſe, e di lumi diverſi, ſiccome proveraſſi al ſuo luogo. Tanti ſono in ſomma i guſti de i Pittori, e de i Dilettanti in queſte materie toccate, e in altre molte, che potrei toccare quanti ſono, può dirſi, i capi: eſſendo fortuna, che molti ſi accordino ad approvare un' Opera, e a dar lode concorde a un valentuomo; e pur tutti pretendono d' imitare il naturale, che è l' eſemplare, e 'l Maeſtro di tutti, e da eſſo imparare. Or ſe il buon guſto, al dir de' ſuddetti, ha da eſſere il direttore dell' operare del Pittore, e del giudicare del Dilettante, eſſendoci tanta diverſità di guſti, non oſtante che i detti ſtudj pratici ſiano da tutti meſſi in uſo, come faremo a conoſcere quali ſono i guſti buoni, e quali ſono i guſti cattivi, ſe non vorremo dar regole ſtabili nella Pittura, almeno nelle ſue parti eſsenziali? Come faremo a mettere in chiaro queſta verità, per aſſicurarci di non errare in queſto giudizio, dal quale dipende tanto di buono o di reo conoſcimento, e tanto di buono o di reo

ope-

operare? Certo ci sarà del tutto impossibile: ma se è così, converrà dunque, che ciascheduno tenga la sua opinione per la migliore, e così ne segua una confusione continua di pareri e di opinioni, e con non saper mai qual sia il vero bello e perfetto della Pittura, e quale il suo brutto e imperfetto. Ma il vero bello, e il vero brutto ci sono, (e'l bello lo dimostra la natura ne' suoi effetti visibili, e 'l brutto lo dimostra la mancanza del bene imitare tali effetti) adunque ci devono esser regole con le quali sia possibile conoscerli. E queste son le regole della Teorica Pittoresca, di cui favello, le quali per esser tratte di peso, parte dalla Filosofia, vera scienza, e moltissime dalle Mattematiche, scienza dimostrativa e infallibile, son così chiare ed evidenti, che alle verità, che dimostrano, converrebbe, che chinassero il capo, se potesse darsi il caso che ripugnassero, i più rinomati Pittori del mondo; conciosiachè, se la Pittura altro non è che una imitazione di tutte quelle cose, che sono obietto dell' occhio; queste regole altro non fanno che dimostrare il modo di bene imitare dette cose, e particolarmente ne' lumi, nelle ombre, nelle varie tinte de i corpi, e in moltissime altre cose di sottile intendimento, nelle quali consiste la perfezione di detta imitazione, e lo dimostrano

ſtrano con tanta perfezione e ſicurezza, che il Pittore può aſſicurarſi di operare in moltiſſime coſe ottimamente ſenza la viſta del naturale. Or eſſendo impoſſibile al Pitttore, ſiccome egli ſa beniſſimo, veder tutto quello che opera dal naturale, a fine di operar bene, e particolarmente quando fa opere grandi, e di gran concerto, non ſarà una bella coſa avere un ricorſo a dette regole, da cui poſſa imparare a far bene anche in quello che non può veder dal vero? chi ardirà di negarlo?

Le ragioni, portate finquì in prova della neceſſità della Teorica, ſono una parte di molte altre, che potrebbonſi portare; ma perchè le già addotte provano abbaſtanza il mio intento, venghiamo adeſſo alle autorità.

Panfilo Macedonico, Pittore inſigne, e maeſtro d' Apelle, eſſendo, oltre alla Pittura, ornato di ſcienze, diceva, che ſenza la Geometria, e altre cognizioni ſcientifiche, non poteva il Pittore far gran profitto nella ſua Arte. Si avverta, che l' opinione di queſto dotto Pittore è di gran peſo, perchè gli Artefici, che poſſeggono ſcienze, camminano per ordinario nelle loro Arti co' veri fondamenti della Ragione. Apelle, quello che conferì tanta luce all' antica Pittura, che ſe il tempo divoratore di tutto ci aveſſe per-

meſſo

messo di vederne gli effetti, io son d' opinione, che a fronte di quella resterebbe abbagliata la Pittura moderna. Questo grand' uomo, dice, scrisse, e lasciò libri d' insegnamenti, e precetti; ma l' oblío invidioso con l' usate sue rapine ce gli ha involati: (*P. Orlandi nel suo Abced.*). Protogene scrisse due libri della Pittura, e fu in questo così eccellente, che Apelle bramò un suo quadro per cinquanta Talenti. Leonardo da Vinci, Benedetto Varchi, Leon Battista Alberti, il Lomazzo, Alberto Duro, il Cigoli, Pietro Accolti, e altri molti grand' Uomini, sì antichi, come moderni, ricevuti tutti dal Mondo, parte per gran Pittori, e tutti per Pittori, e grandi scienziati, questi hanno scritto regole, e precetti di quest' Arte, e tali, o simili regole e precetti l' hanno ricevute e praticate i Raffaelli, i Tiziani, i Correggi, e gli altri gran Maestri de' passati Secoli; poichè quando ben non avessimo in ciò molte testimonianze dalle tradizioni e da' libri, nell' osservare l' opere loro, e vedervi un perfetto adempimento di detti precetti, convien dire per necessità, o che hanno operato colla scorta di tali regole, o che Iddio con privilegio particolare gli ha fatti perfetti, dando loro una scienza infusa di quest' Arte, acciocchè servissero a noi di lucidissimi candelieri, per dimo-

dimostrarci il modo del perfetto operare.

Sono state approvate tali regole, e praticate da i tre gran Caracci, miniera, tra' pregi loro, delle più belle idee de' corpi robusti, e nella nobil loro Accademia insegnate e praticate. L' hanno approvate e praticate il celebre Barocci, il vago e fiero Rubens, l' intelligente Cigoli, il fondato Voet, il nobile e fiero Testa, e moltissimi altri grand' uomini; ed io mi ricordo, che da giovanetto lessi il Trattato della Pittura del Vinci manoscritto, uscito dalle mani del gentil Guido Reni dopo la sua morte; poichè in tal forma vagava per le mani degli studiosi Pittori, prima che fosse stampato. Sono riconosciute tali regole per degnissime, e praticate da i viventi famosi Cignani, e Maratta, cardini posson nomarsi della buona Pittura; poichè co i loro studj, e colla loro eccellenza sostengono per la parte loro quest' Arte declinante; e sò che il Cignani tra i buoni precetti, che dà a' suoi discepoli, uno è, che procurino sempre d' intendere il perchè di ciò che operano. Ora, che cosa è questo Perchè, se non la Teorica? Il Volterrano aveva molte cognizioni di essa, e perchè ne faceva grande stima, nell' occasioni di discorrere della Pittura, se ne faceva onore con gloria di se, e dell' Arte. Il Baldinucci nelle sue Vite de i Pittori non fa

altro

altro che replicare, che il tal Pittore appresse i precetti dell' Arte nella scuola del tal Valentuomo. Or che cosa sono tali precetti, altro che gl' insegnamenti della Teorica, i quali si apprendono col discorso, e colla ragione, e poi si adempiono colla mano. Sono approvati tali precetti e regole dagl' insigni Pittori, Gabbiani e Ghelardini Fiorentini, e Marracci e Ghilardi Lucchesi, e da altri Valentuomini. Ma quello che è di sommo peso, sono stati approvati e insegnati da diverse celebri Accademie, come da quella, eretta in Padova nel 1415 dal Cavaliere Francesco Squarcioni, eruditissimo nelle Mattematiche, e in tutte le Arti liberali, appellato il Padre della Pittura, per aver formato 137 Pittori (*Cav. Ridolfi c. 67.*). Da quella d' Andrea Mantegna suo scolare; de' Bellini, Padre e Figliuoli; del Vinci, eretta in Milano; del Branchi, aperta in Modana; da quella di Firenze, tenuta da Baccio d' Agnolo; di Raffaello, aperta in Roma; del Coreggio in Parma; de' Caracci in Bologna; da quella di Roma, eretta nel 1593 per impulso di Girolamo Muziani, a fine che in essa vi s' insegnasse la Teorica, e con questa si sostenesse la Pittura, la quale dopo la morte del gran Raffaello, usciti il più de' Pittori da ogni buona regola, andava in precipizio. Da tutte queste Accademie, replico, sono stati appro-

approvati, e insegnati i suddetti precetti Teorici, siccome ce ne fan fede le tradizioni, e' molti libri. E i frutti di esse sono stati quei Valentuomini, che hanno innalzata la Pittura all' auge maggiore, tra' quali risplendono come tanti Soli, Raffaello, il Vinci, Tiziano, il Coreggio, il Calliari, Andrea del Sarto, il Frate, il Tintoretto, i Caracci, ed altri, che si tacciono per brevità. Questa medesima approvazione de i detti precetti, e 'l medesimo insegnamento si è avuto, e si ha da tre celebri Accademie de i tempi a noi più prossimi, e de i nostri presenti; imperocchè se Pietro Accolti, nobil Fiorentino, Filosofo, Mattematico, e Pittore, per diletto, nel 1625, compose il suo bel Trattato di Prospettiva pratica di lumi, e d' ombre, e d' altri insegnamenti di Pittura, ciò fece a preghi della suddetta Accademia Fiorentina, e in tempo, che vivevano molti Valentuomini, descritti in essa, che è quanto dire coll' approvazione de i medesimi. E se noi osserveremo il modo di studiare dell' Accademia Reale di Francia, eretta in Roma dalla generosità del gran Re Luigi decimoquarto, e di quella di Parigi, e d' altre del Regno, e c' informeremo di quella, eretta in Venezia, nel 1670, dal Nobile Giovanni Nani nel suo Palazzo, e a proprie spese, noi troveremo, che in quelle prime vi si studia

colla Pratica, e colla Teorica insieme, e particolarmente colla Teorica del Vinci; e in questa seconda vi si studiava con un modo assai simile, poichè si disegnava da diversi nudi, vi eran Pitture e Statue bellissime, che erano il pasto della Pratica, e coll' istruzione di varj libri, e con discorsi de' fondamenti dell' Arte, all' uso dell' Accademia Caraccesca, si erudivano delle cognizioni Teoriche, e tutto colla direzione di Pietro della Vecchia, studioso Pittore e Mattematico, e d' altri Virtuosi in altre discipline attenenti alla Pittura. I frutti di dette Accademie Francesi ciaschedun vede quanto sian degni. Basti il dire esser di quelli il Voet, il Pussino, il Bourdon, Monsù le Brun, ed altri grand' Uomini passati e presenti. Quelli dell' Accademia Veneziana sono stati un Cavalier Liberi, un Lotti, un Bombelli, un Marchesini, ed altri molti; ciascheduno de' quali ha fatto, e fa conoscere, che il di lor bene operare non è figlio della sola Pratica, ma della Pratica e della Teorica insieme. Ora considerato il fatto dalle predette numerose celebri Accademie, e 'l modo di studiare, lodato e praticato da esse, e da tutti i prenominati Valentuomini; a chi darà l' animo di più contradire alla Teorica Pittoresca, mentre dalle medesime Accademie, e da i detti Valentuomini, non solo è restato

appro-

approvata tale ſcienza per fondatiſſima, ma è ſtata eletta per maeſtra di un ſodo inſegnamento, per riſtoratrice della Pittura languente, e per un chiaro lume della Pratica de i pennelli?

Avendo dunque dimoſtrato e con la forza di tante ragioni, e con tante autorità di Pittori grandi, e particolarmente ſcienziati, e di tante celebri Accademie, l'eccellenza della Teorica Pittoreſca, e quanto ella ſia neceſſaria al Pittore, per operar con fondamento, e farſi grande; e con ciò fatto vedere a i contrarj di eſſa quanto torto abbiano a biaſimarla, e a ſtimarla uno ſtudio vano, e una ſtiticherìa; parmi di poter con ogni fondamento credere, che tutti eſſi poſſano eſſere pienamente perſuaſi di tali verità, e con ciò reſti rimoſſo il maggior impedimento, che da qualche tempo in quà ſi ſia oppoſto agli avanzamenti, e alla perfezione della Pittura. Stimando dunque per una sì forte ragione, che ſia così, concludo, che chi ha deſiderio di conoſcere la Pittura per quella che è, e di andare eſente da quegli sbagli, che ſovente prendono, in darne giudizio, quei che ſono allo ſcuro di eſſa Teorica: che brama di conoſcere, e di operar con fondamento, e di renderſi atto nelle occaſioni da poter onorar con giuſte lodi, e particolarmente di penna quei Pittori, che

le meritano, e ad astenersene con chi le demerita, sì per soddisfare all' obbligo di uomo giusto e sincero, e sì per non incorrere nella taccia, o di poco sapere, o di adulatore, o di venale, non essendo da tutti il canonizzar Pittori, e renderli chiari coll' inchiostro. Chi desidera in somma di preservar dal cadere questa Nobil Arte, anzi di sostenerla, faccia capitale, e vagliasi de' Precetti della di lei Teorica, a imitazione delle Accademie, e de i gran Pittori, poc' anzi accennati; assicurandosi, che *se scire, est rem per causam cognoscere*, come è indubitato, ella è una scorta così sicura, che in tutto quello, che insegna non può errare; e tutto ciò, perchè disprezzando questa gran Maestra della Pittura, gli ha da succedere necessariamente, che mentre operi in essa, o ne discorra, lodi o biasimi, dia in debolezze grandi, e cada in grandi errori; e se accaderà, che operando o parlando in tal forma, egli nulladimeno piaccia, potrà vantarsi di piacere a quelli soli, che poco o nulla sanno; ma non mai a quegli altri, che sanno assai, e che posseggono i veri fondamenti del ben conoscere, e del bene operare. E tanto basti in prova della mia proposizione, e in dichiarazione del fine, per il quale ho intrapresa la presente fatica.

Si

Si dà una breve notizia di ciò che insegna la Teorica pittoresca, e si esorta di nuovo al di lei studio.

CAP. III.

QUesta scienza, tanto necessaria al Pittore, istruisce principalmente nella Prospettiva, che è la direttrice, e 'l timone della Pittura, come l' appella il Vinci; istruisce ne' lumi, e nell' ombre, che sono parti essenzialissime della Pittura; perchè l' altre parti di essa, senza i lumi e l' ombre, non si posson chiamar Pitture, ma un semplice profilo, e dintorno di corpi variamente disposti. Istruisce e insegna con modo facile e perfettissimo a fare i chiari principali de' corpi illuminati, le mezze tinte di essi, l'ombre, e i confini loro, figli tutti ed effetti proprj di quel tal lume, o grande, o piccolo, o mezzano, col quale il Pittore suppone illuminata la sua Opera. Questa è una materia considerabile nel Pittore, perchè nell' opere de i Pittori di pura pratica, veggonsi bene spesso di gran disordini, e maggiori di quel ch' io possa esprimer quì in queste poche parole, siccome farò vedere al suo luogo. Insegna la regola delle riflessioni de i colori, da cui nasce l' armonia della buona

Pittura. Insegna la ragione del mitigare la bellezza de i colori vaghi nelle parti loro ombrate, e serve, nel modo che vediamo aver fatto i gran Pittori, per imitare il vero. Insegna con tutta perfezione le regole del mandare gli oggetti innanzi e indietro, e superare in queste difficili maniere ogni gran difficoltà. Insegna le regole di fare, e conoscere gli scorci, tanto necessarj a sapersi. Insegna le regole di fare i corpi capovolti, reflessati nell' acqua, nella qual materia veggonsi di grandi errori, anche in Valentuomini, ma di pura pratica. Insegna lumeggiare i di sotto in sù, e correggere il modo non buono, che moltissimi praticano in ciò. Insegna molte regole della perfezione del Disegno, del Panneggiare, della Notomia, l' espression degli affetti, e moltissime altre cose, parte spiegate ottimamente dal Vinci, e parte da altri; materie tutte, che non sono di gran conto, e di grande stima appresso i Professori, che poco intendono; ma appresso di quelli che intendono assai, sono essenzialissime e importantissime, perchè contengono il perfetto della Pittura.

Questi sono i capi principali, oltre ad altri minori, di cui tratta la Teorica, della quale in alcune cose più essenziali io ragiono, rimettendomi del restante a quanto ne hanno scritto altri. Il Disegno, per fino a certa

certa mezzanità, la ſvegliatezza, e abbondanza dell' invenzione, la bellezza, e novità delle idee, e degli accidenti, le belle arie delle Teſte, la bella e vaga maniera del colorire, la facilità del maneggiare i colori, la freſchezza del tingere, e la grazia del bel tocco, ſono parti pregiatiſſime, e alcune neceſſariſſime, ma non dipendono ſe non in qualche parte da detta Teorica. Eſſe per lo più le dà la Natura, e 'l molto ſtudio pratico dall' opere belle. La Teorica ſe le trova nel Pittore, le migliora, e ſe ne ſerve a far opere di gran perfezione. Servono dette parti al Pittore, come l' invenzione, l' erudizioni, e le ſentenze all' Oratore. Se queſti ha buone materie per le ſue concioni, colla ſcienza ch' egli ha della Rettorica, farà di belle orazioni; ma ſe mancheragli tale ſcienza, quantunque abbia materie ottime, la ſua orazione riuſciragli imperfettiſſima. Così accaderà al Pittore, ſe egli averà un buon diſegno, e l' altre ottime parti predette, la Teorica faragli fare opere di gran perfezione; ma ſe mancheragli queſta gran Maeſtra, potrà bensì arrivare a fare molte coſe belle, e alcune volte belliſſime, a forza di lungo ſtudio pratico, e di buon genio; ma di quando in quando non potrà non far vedere delle debolezze, e di grandi errori; e particolarmente in certi caſi ar-

dui, de' quali non ne abbia veduto esempi in opere di grand' uomini.

Or non è egli un errore considerabile di quei Pittori, che avendo avuto dalla natura un ottimo talento per questa bell' arte, ed essendosi portati con tanti sudori di un lungo studio pratico a un posto di sapere non ordinario, per la mancanza poscia di alcune cognizioni Teoriche, che possono essere da essi apprese in breve tempo, mentre però ci sia il capitale di un buono ingegno, rendono così difettose appresso gl' intendenti l' opere loro, che gli può esser detto da' medesimi, questo, quello, e quell' altro son tutti certi, ed evidentissimi errori! Piangemi il cuore qualora veggo di questi casi in persone, che per i degni talenti, ricevuti da Dio, potevano farsi tanti Tiziani, e Raffaelli; e per la mancanza di così poco studio se ne son rimasti indietro, e privi di tanta gloria: Ma proseguiamo verso il nostro intento.

Oltre a detti Precetti, ve ne sono ancora alcuni altri, sopra de' quali però discorrerò poco, perchè mi rimetto a quanto ne hanno scritto altri. Questi gli chiameremo precetti, e regole prudenziali, quali consistono in premere di far le attitudini delle Figure, proprie della qualità de' Personaggi, che rappresentano; e delle operazioni, che

fan-

fanno, cioè le attitudini de' Vecchi, farle da Vecchi; quelle de' Giovani, da Giovani; quelle de' Grandi, de' Vili, delle Femmine, de' Putti, e simili, tutte farle proprie della condizione di ciascheduno, e del loro operare. E quelche dico delle attitudini, lo dico eziandio del vestire, lo dico delle invenzioni, dell' accompagnature, più o meno nobili, delle Idee di quel tutto, più o meno vaghe, conforme porta l' Istoria, e 'l concetto, che rappresenta il Pittore; perchè anche queste son cose essenziali per la buona Pittura, e son praticate solo da' Valent' uomini. Raffaello, Andrea del Sarto, Paol Veronese, Domenichino, il Pussino, e altri molti, in queste materie sono stati maravigliosi; onde i Pittori studiosi devono osservarle, per fare acquisto di sì belle parti.

Il detto fin quì è il più essenziale di ciò che insegna la Teorica, ed è di tanta sustanza, che oltre al gran giovamento, che può portare al Pittore, può rendere un dilettante un ottimo conoscitore del bello, e del difettoso della Pittura; mentre però abbia un buono ingegno, e molto più se si ritrovi fornito di qualche notizia di Mattematiche, e di Filosofia. Io osservo, che moltissimi son quelli, che bramano e ambiscono d' intendere questa bell' Arte; e per ottenere l' intento si applicano al Disegno, e

fanno

fanno delle fatiche non piccole. Or io faccio ſapere a queſti, che tale ſtudio non può portarli mai a quella intelligenza a cui aspirano, e di cui tratto; può portarli bensì a uno ſtato di operare, ma deboliſſimo. Per arrivare a tale intelligenza vi è d' uopo della Teorica; e però a queſta, e non al ſolo ſtudio della Pratica debbono applicarſi. Per il Pittore è neceſſario la Teorica e la Pratica inſieme; per il dilettante baſta la ſola Teorica: e però mi rende una gran maraviglia, che tanti dilettanti, che ſi trovan forniti di dette ſcienze, e che ſolo bramano d' intenderſi della Pittura, come ho detto, non s' applichino tutti a queſta Teorica; poichè con eſſa poſſono arrivare a conoſcer finezze grandi nella Pittura, e a poter correggere con fondamento ogni gran Valentuomo, il quale commetteſſe errori contro i precetti di eſſa Teorica, che ſono i più eſſenziali della Pittura. L' eſſer dismeſſo dall' univerſale queſto ſtudio, è cagione che molti, nel dar giudizio della Pittura, fanno ſentir coſe ridicole. E quanti ſon quelli, che fanno gran ſtima di opere deboli, credendole del tal Valentuomo, e non prezzano poſcia altre belliſſime, perchè le credono di Pittori di poco ſapere, ſtimando con ciò il nome, non i fatti! In prova di queſto non voglio mancare di raccontare un caſo, ſeguito in Roma,

nar-

narratomi in mia gioventù dall' Eminentissimo Girolamo Buonvisi, in occasione di servirlo della mia professione.

Viveva in Roma, mi disse, a suo tempo un tale Antonio della Cornia, pittore insigne nel copiare. Era tanto in ciò eccellente, che copiando Quadri antichi, i primi Pittori di quella grande ed erudita Città, come era Pietro da Cortona, Andrea Sacchi, Monsù Pussino, e simili, stimavano originali le sue copie. Tra gli altri Quadri che copiò, uno fu un S. Giovanni di Raffaello, dipinto in tavola. Questo riuscì di tanta perfezione, che tutti lo stimarono delle cose fatte da quel Pittore. Un Principe Romano avendolo veduto, lo comprò, ed indi a poco per certa occasione lo regalò a un Principe d' Altezza. Questi, ricevuto il Quadro, lo fece vedere a i migliori Pittori della sua Capitale; e sentendo da essi inalzarlo alle stelle, tutto giubbilo lo collocò nelle stanze sue più riguardevoli, per goderne continuamente la vista. Poco dopo arrivò a caso il detto Antonio in quella Capitale, ed essendo conosciuto da quel Principe, l' andò a riverire. Il Principe accoltolo cortesemente, fecegli tosto vedere il detto bel quadro, celebrandolo nel medesimo tempo con mille encomj. Ma Antonio, avendolo di bel primo riconosciuto, dissegli per sentimento di mo-

destia,

destia, dispiacergli averli a dire, non essere il quadro di quella perfezione, che S. A. supponeva, anzi esser quadro debolissimo. Il Principe ammirato di tal parlare, gli rispose in contegno grave, che si maravigliava del suo dire, perchè il quadro era stimato da tutti gl' intendenti, per una delle più belle fatture di Raffaello. Allora Antonio palesò, che il quadro era di sua mano, e perchè ne restasse accertato, gli soggiunse, che se si compiaceva farlo deporre, avrebbe trovato in un tal luogo la sua cifra. Il Principe pieno di meraviglia lo fece deporre, e trovata la cifra, gli cadde tanto di concetto, che lo fece levare di quelle stanze, e non ne fece più caso alcuno.

Or dico io, o il quadro era bello, o non era; se bello, perchè non continuarne la stima di già concepita? Se non era, perchè stimarlo tanto, come aveva fatto fino allora? Queste sono stravaganze oltre modo ridicole, le quali non nascono, che dalla mancanza della Teorica. Se si professasse qualche cognizione di questa scienza, non si caderebbe in simili errori, ma si stimerebbe nella pittura il merito, non il Nome. Di questi casi ridicoli, partoriti da detta mancanza, se ne potrebbero portare moltissimi, ma questo solo basti, per non tediare il Lettore; oltre che di questi casi ne vediamo seguire

guire alla giornata non pochi. Si prema dunque, e da' Dilettanti, e da' Professori della Pittura, di far qualche acquisto di questa nostra commendata Teorica, che ella a' primi gli farà conoscere il vero della pittura, e non gli lascierà trascorrere in errori, e in sbagli ridicoli, simili all' accennato; ed a' secondi servirà di un vero fondamento di bene operare, e insieme di capitale per render ragione del loro operato.

Ora, che si è spiegato il contenuto della Teorica, e portato qualche motivo per eccitare al di lei studio, stimo bene di dir qualche cosa del modo di apprenderla, e di valersene per ben conoscere, e per bene operare. Essendo ella adunque un complesso di regole, provenienti dalle Mattematiche, e in parte dalla Filosofia, come altrove ho accennato, quei, che averanno genio di farne qualche acquisto, se si darà il caso, che si ritrovino possessori di dette scienze, o almeno di una mezzana tintura delle medesime, quelli dico saranno capaci e disposti per tale acquisto; e ciò perchè, intendendo di già i fondamenti di esse, basterà solo, che apprendano il come si applichino le regole loro alla Pittura, il che a questi tali riuscirà facilissimo, e in breve tempo. Quegli poi, che si troveranno privi di dette scienze, e di detta tintura, e che avranno il medesimo desi-

desiderio d' apprender detta Teorica, non si pretende, che prima si diano agli studj di dette scienze, ma che solo si applichino alla lettura di questi, o di altri fogli, che spieghino gl' insegnamenti più essenziali della nostra Teorica; perchè facendo così, io son certo, che se averanno pure un mezzano ingegno, essendo dette regole così spianate e chiare, arriveranno in breve tempo a intenderle, e a potersene valere, sì in conoscere, che in operare. Il Pittore però l' intenderà più facilmente, che il puro dilettante, a cagione di quella poca intelligenza, che può conferirgli la pratica de i colori. Dopoichè tutti i detti Studenti della Teorica averanno apprese da i libri, o dalla viva voce de i Maestri le dette regole, devon fare studio di riconoscerle in pratica sopra diverse pitture. Sopra le belle vi riconosceranno le buone regole, quali troveranno, e vedranno più o meno bene adempiute, secondo il più o meno bel talento naturale, posseduto dal Pittore, e secondo il più o meno studio pratico, fatto dal medesimo nell' opere belle. Sopra l' opere deboli vi riconosceranno gli errori, che vi saranno, per la mancanza di dette regole; da i quali errori impareranno non meno che da i precetti; e con lunga e studiosa osservazione arriveranno finalmente a conoscere, che per bene intendere,

e be-

e bene operare nella Pittura, è necessarissima l' intelligenza della Teorica: e che quei Pittori, che la biasimano come inutile, e come una stiticheria, hanno tutti i torti.

Breve instruzione per il Giovanetto principiante negli studj della Pittura.

CAP. IV.

AVendo io dimostrato finquì la bellezza e la Nobiltà della Pittura; la necessità, che il suo Professore tiene delle cognizioni della di lei Teorica, per arrivare a operare con vero fondamento, e farsi grande; e toccato in breve la sustanza di essa Teorica, è tempo adesso d' incominciare a spiegare i suoi Precetti a parte. Ma prima d' entrare a parlar de' lumi, e dell' ombre, e d' altre simili sottigliezze, prese da me per soggetto principale di questo mio Discorso, toccherò brevemente alcune regole più essenziali, attenenti a' Principianti, facendo in ciò palese la mia opinione, e quello che ho trovato per una lunga esperienza, corroborata dalla ragione, poter esser loro giovevolissimo.

Chi desidera dunque applicar Giovanetti alla pittura, deve in primo luogo procurar di conoscere, se il genio loro ce gli porta,

ta,

ta, il che ſuol farſi per lo più dal vedergli imbrattar carte, libri, e quant' altro gli viene alle mani, di ſtrane figure, di fantocci, e ſimili. E queſto deve farſi, perchè ſe non ci foſſe il genio, farebbe come quei, che nuotano contr' acqua, i quali fan gran fatica, e poco progreſſo: laddove col buon genio faranno come quegli altri, che nuotano a ſeconda dell' acqua, i quali con poca fatica fan molto viaggio. Scoperta l' inclinazione, deve fare elezione di un Maeſtro valentuomo; e quello ſarà tale, il quale piacerà, non al volgo, che non ſa, o a quelli, che ſanno poco; poichè queſti ſogliono andar dietro a i bei colori, o a poco più; ma a' profeſſori principali, nazionali, e foreſtieri in generale: E ciò perchè, piacendo a tutti queſti, ſarà ſegno, che quel Pittore camminerà per una di quelle maniere, approvate e ricevute dal mondo, come ſono quelle di Raffaello, di Tiziano, di Paolo Veroneſe, del Coreggio, del Tintoretto, d' Andrea del Sarto, e tra' moderni, del Caracci, del Cortona, di Guido, dell' Albano, del Puſſino, del Rubens, del Cignani, del Maratta, e di altri ſimili; e ciò perchè certe maniere a parte, che poſſono chiamarſi locali, ſon da fuggirſi come poco note, o poco gradite dall' univerſale. Chi ſemina, ſe averà buon giudizio, ſeminerà in buon terreno, perchè così

le

le sue fatiche gli frutteranno assai, laddove in cattivo le getterà, o poco meno. E questa elezione di un Maestro Valentuomo deve farsi, perchè il Giovanetto studente veda nel bel principio de' suoi studj una buona maniera, e possa su quella formare un buon gusto: perchè essendo allora la sua fantasia una carta bianca, quelle specie, e idee, che egli dalla vista di begli oggetti v' imprimerà, quelle saranno, per così dire, eterne. E chi in questo fa cattiva elezione, lo conosce poscia a suo costo; perchè trovandosi abituato in una cattiva maniera, che è quanto dire, formato un cattivo gusto, et essendogli impossibile il correggersi, e difficilissimo di più il distaccar l' affetto, vede poi con suo eterno tormento non piacer le sue opere; e se pur piacciono, piacer solo a quei che non sanno: vede essere astretto di andarle cercando colle suppliche, co' regali, con offerirsi ad operare in dono, o con debolissimi prezzi, e bene spesso esser ricusato: e finalmente vedesi sovente in necessità di andar cercando le occasioni con molti altri vili artifizj, troppo indecenti in vero ad un' Arte nobile, come è la Pittura. Facciasi dunque detta buona elezione; e fatta che sia, io lodo che il Maestro gli faccia disegnare, per primi principj, delle linee rette piane, cioè orizzontali, delle linee a piombo, delle figure

sferiche e ovali, de' quadrati, de triangoli, de' pentagoni, degli ottangoli, e di altre simili figure regolari, fatte dal Maestro con perfezione, cioè colla riga, col compasso, e colle regole, e che lo scolare le disegni a occhio; e ciò perchè in disegnare tali figure, il maestro farà saggio e prova dello Scolare in due cose essenziali, cioè, della mano, in veder se tira quelle linee rette e curve con franchezza; e dell' occhio, in veder se giudica bene quegli spazj eguali senza misurarli. Se il Giovane riesce a questo, se ne prenda buono augurio, perchè egli riuscirà infallibilmente di buon tocco nella pittura per l' obbedienza della mano, e di buona proporzione nelle membra, e ottimo ne i ritratti, perchè averà quelche Michelangelo diceva dovere avere il Pittore, cioè il Compasso negli occhi.

Dopo questo, il Maestro faccigli intendere quale è la linea a piombo, e quale la piana e orizzontale; e che cadendo quella sopra di questa, si formano due angoli eguali, quali per necessità son retti; perchè fatto capace di questo, nel copiare gli servirà di una rete mentale per imitare con più facilità e perfezione. Diagli poscia a disegnare degli occhi, delle bocche, de' nasi, degli orecchi, delle teste, e a parte a parte tutte le membra umane; le quali essendo compo-

ſte di figure irregolari, ſon più difficili delle regolari: E portandoſi bene in dette membra, diagli le figure intere ignude. Ma in far tutto queſto avverta, e prema ſempre di dargli diſegni di buona maniera. Io loderei di farlo diſegnare di grana, per imparare à maneggiar la matita, e inſieme di tratti, perchè con queſti ſi eſercita la mano al bel tocco, e ſi abilita il Giovane a poterſi applicar, volendo, all' intaglio, o d' acqua forte, o di bulino. Dopo fatto un buono ſtudio da i Diſegni, e fermata la maniera del diſegnare, diaſi a diſegnare dalle pitture, e dall' opere grandi, acciocchè ſtudj, e nelle proporzioni, e in ogni coſa; ma ſi avverta ſempre di farli diſegnar quadri di Valentuomini. Fatto un buono ſtudio della pittura, cominci a ſtudiar la Notomía del corpo umano, prendendone una ſufficiente cognizione. Dia d' occhio a qualche Scheletro, e veda di apprender le miſure del corpo umano; ma a teſte, non con tante minutezze, come vogliono alcuni: e paſſando a diſegnar le Statue di Michelangelo, e le più famoſe de' Greci, vada riſcontrando, e riconoſcendo in quelle la Notomía, e dette miſure, a fine di maggiormente impoſſeſſarſene. Dopo un buono ſtudio, fatto dalle buone Statue, ed acquiſtata quella lor maniera caricata, e ingrandita (il che potrà riuſcirgli

gli ancora diſegnando i nudi, particolarmente de i Caracci) paſſi a diſegnar dal naturale, che allora vedrà l' utile, che averà riportato dalle Statue. Acquiſtato con tale ſtudio un corretto e ottimo diſegno, (quale è neceſſario intendere e capire, che è la baſe, anzi il fondamento di queſta grand' Arte della pittura; ſenza del quale tutte l' altre belle parti di eſſa reſtan grandemente indebolite: e che però il gran nome, e l' epiteto di Divino, che ſi è meritato tra gli altri Scultori Michelangelo, non per altro l' ha ottenuto, che per mezzo di un perfetto Diſegno) acquiſtato, replico, con tale ſtudio un ottimo Diſegno, ſi applichi all' intelligenza del ben panneggiare; e ſappia, che ella è una parte importantiſſima, e di ſottile artifizio, conoſciuto non da quei di mezzano ſapere, ma ſolo da' Valentuomini, e dilettanti, che con applicazione particolare hanno aſſuefatto l' occhio all' opere belle. Gli eſemplari più perfetti di ciò, ſono principalmente l' opere di quei Pittori, che io accenno nel capitolo delle regole del panneggiare.

Mentre il Giovane fa queſti ſtudj, ſi ha da dilettare di mettere in carta delle attitudini e delle ſtorie, per provarſi a ſvegliarſi alle invenzioni; e quando in ciò ſia in buon grado, ſi dia a colorire, copiando de' buoni qua-

quadri, e di quella maniera a cui desidera applicarsi. L' altre maniere son da lasciarsi da parte, e particolarmente se fossero assai diverse da quella che si è eletta, perchè la memoria lo confonderebbe. In questo mentre non manchi il Giovane, se non l' avesse fatto avanti, di fare un comodo studio nella Prospettiva: intendendo, e restando persuaso, che senza di questa (che è una parte delle Mattematiche) non solo il Pittore non potrà rappresentare fabbriche, e fare storie, impicciolendo le sue figure con proporzione del loro andare indietro; ma nemmeno potrà fare una testa, che alzi o abbassi, o altra parte, che scorti, senza notabilissimi errori. Acquistato che il Giovane averà con detti studj un buon disegno, un buon panneggiare, la pratica di maneggiare i colori, l' Invenzione, e la Prospettiva, diasi ad operar d' invenzione, e nell' istesso tempo procuri d' apprendere i seguenti Precetti, appartenenti a' lumi e all' ombre, all' accordo e all' armonia de' colori, e a quant' altro in essi si spiega, con andarli riscontrando e riconoscendo nel Naturale, e nelle Opere de' Valentuomini; che facendo così, vedrà con sua maraviglia con quanta facilità e brevità gli sortirà far acquisto di quella perfetta intelligenza, la quale in queste materie è tanto necessaria per bene e fon-

datamente operare, e se la riderà di quelli, che sprezzando tali precetti, la van cercando per le vie lunghe, difficultose, e incertissime della sola Pratica, senza mai trovarla, o pure riscontrandola, l' hanno confusa, ripiena d' errori, e d' imperfezioni.

Regole, e Precetti de' lumi, e dell' Ombre.

CAP. V.

Dichiarazione del lume primario, e della sua perfetta Situazione.

§. I.

LUme primario è quello, dal quale il Pittore suppone, che siano illuminati i corpi, e gli oggetti della sua Opera, come sono le finestre, o altre aperture d' aria, torce, splendori, e simili. E la sua migliore situazione sarà per fianco, trattando de' lumi d' aria; poichè gli altri conviene collocarli dove porta il bisogno: dimodochè illuminando, verbigrazia, una Colonna, l' ombra, che questa farà, sia un terzo, e qualche cosa di più della sua larghezza; l' altezza sarà in quel posto, dal quale caderanno l' ombre di un corpo sopra di un piano; e sia lunga, quan-

quanto tal corpo è alto, che è quanto dire, che detto lume ſcenda ſopra de' corpi per la linea diagonale di un quadrato.

Che coſa ſiano i chiari principali de' Corpi illuminati, le mezze tinte, l'ombre, gli sbattimenti, e i confini di queſti, e di quelli.

§. II.

I Chiari principali de' corpi illuminati ſono imagini del lume primario. Che veramente i detti chiari ſiano tali, ſi prova colla viſta de' corpi di ſuperficie terſa e liſcia, come ſon quelli di vetro, di majolica, la luce de' noſtri occhi, e ſimili, ne' quali, illuminati, vedeſi ne' ſuoi maggiori chiari per fino la figura della fineſtra, della torcia, e d' ogni altro lume, che gl' illumina: e ſe in alcuni corpi, come ſono la pietra, il legno, la noſtra carne, e ſimili, non ſi veggono tali imagini diſtinte, ma ci ſi veggon ſolo alcuni chiari principali, non tanto vivaci, e di limiti confuſi, ciò procede dall' eſſere queſti corpi di ſuperficie non liſcia, ma più o meno rozza.

Le mezze tinte de' corpi illuminati ſon quelle parti, che ſono intorno a' chiari principali, e che ſono illuminati immediatamen-

te dal lume primario. E tali mezze tinte sono meno chiare, quanto più s' allontanano da detti chiari, e s' avvicinano all' ombre, e a' dintorni.

L' ombre mezzane, cagionate dal rotondo, o in quel circa de' corpi, e del cavo de' muscoli, sono una privazione del lume primario, ma non de' lumi reflessi, derivanti da varj corpi illuminati, onde non sogliono esser molto scure.

Gli sbattimenti son quelle ombre, che son cagionate sopra di un piano, o sopra di altri corpi illuminati, dall' opposizione di qualche corpo opaco al lume primario: e sono anch' essi una privazione del lume primario, ma non de' lumi reflessi.

L' ombre maggiori, cioè scurissime, sono una privazione d' ogni lume.

Il confine dello sbattimento è il termine di esso contiguo chiaro. Questo confine, vicino al corpo, che produce lo sbattimento, è sempre stretto e tagliente; ma quanto più lo sbattimento si dilunga da tal corpo, che è la sua causa, tanto più detto confine si dilata; nel modo appunto che fanno due linee rette, che si spiccano da un punto, come di penna, o simile, e proseguono non paralelle; e quella dilatazione è lo spazio della sfumatura, che deve farsi al confine di quello sbattimento. Questo dilatarsi il con-

confine dello sbattimento, e allungarsi più la sua sfumatura, quanto più tale sbattimento si dilunga dal corpo, che lo cagiona, segue più, quanto più grande è il lume primario, che illumina; e segue meno, quanto minore è detto lume.

Premesse le dette definizioni, mi resta ora a spiegare gli effetti del lume primario stretto, del lume largo, e del lume mezzano; e 'l modo dell' unire insieme i chiari principali, le mezze tinte, l'ombre, e i lor confini, colla dovuta dipendenza da i loro proprj Lumi.

Effetti del lume primario piccolo, del lume primario grande, e del mezzano.

§. III.

IL lume dunque primario, dal quale il Pittore suppone illuminata la sua Opera, o è piccolo, o è grande, o è mezzano. Se è piccolo, i chiari principali de' corpi illuminati, essendo immagini del lume, che gli produce, come si è detto, deve farli più piccoli, che non gli farebbe se il lume fusse largo. Le mezze tinte deve farle più scure, e particolarmente verso l'ombre, e verso i dintorni. L' Ombre mezzane, e gli sbattimenti più scuri, e di confini, cioè di sfumatura

matura più stretta, e le reflessioni meno vivaci.

Se detto lume primario è grande, i chiari principali de' detti corpi, come immagine di detto lume, il Pittore deve farli più larghi; le mezze tinte più chiare, e piazzate; l' ombre e gli sbattimenti più chiari, i loro confini di più larga sfumatura, come già si è detto, e le reflessioni più chiare e vivaci.

Se detto lume è mezzano, mezzani deve fare il Pittore i detti effetti.

Per render qualche ragione della diversità di detti effetti, dico brevemente, che i chiari principali de' corpi illuminati devonsi fare più grandi al lume primario grande, e più piccoli al lume primario piccolo; perchè detti chiari essendo immagini di detti lumi primarj, come già s' è provato, ne vien per necessità, che detti chiari, prodotti dal lume primario grande, siano più grandi; prodotti dal lume primario piccolo, sian più piccoli.

Le mezze tinte, benchè illuminate, devon farsi meno chiare de' chiari principali; perchè i loro corpi sono in tal positura, che illuminati dal lume primario, reflettono questo lume, non a' nostri occhi, come fanno i corpi, in cui sono i chiari principali; ma ad altre parti, a cui le porta l' egualità de'

de' due angoli dell' incidenza, e della reflessione. Questa ragione però s' intenderà meglio, quando si sarà letto il capitolo delle reflessioni. Le dette mezze tinte devon di più esser più chiare, e di chiarezza più dilatata al lume primario grande, e meno al piccolo; perchè il lume grande porta più luce, e più dilatata; il lume piccolo ne porta meno, e più unita.

L' ombre ordinarie, e gli sbattimenti devon esser più scuri al lume primario piccolo, e più chiari al grande; perchè il lume primario piccolo, portando poca luce, e molta il lume grande, i corpi perciò illuminati dal lume primario piccolo, come poco chiari, poco rischiaran l' ombre colle loro reflessioni, essendo deboli; laddove i corpi illuminati dal lume primario grande, essendo assai chiari, han gran vigore con le loro reflessioni di rischiarar l' ombre.

I confini dell' ombre al lume primario piccolo vanno assai stretti; al lume primario grande vanno larghi, e sfumati, eccettuato però accanto alla lor causa, in cui, in ambi i casi, vanno taglienti nel modo detto di sopra. Questa è una verità così chiara, che io non voglio faticare a improntarla in rame, e portarne dimostrazioni; e ciò per non diffondermi in sottigliezze, poco note a molti Pittori; potendo ciascheduno

di

di essi vederla in pratica sopra di un piano illuminato da' lumi primarj grandi e piccoli, coll' interposizione di qualche corpo opaco, e intenderne, con quanto si è detto di sopra, una sufficiente ragione.

La distinzione de i lumi primarj più grandi e più piccoli, fatta di sopra, era necessarissima; perchè vedendosi nella pittura maniere di ombre scure, e di ombre chiare, per ritrovar la causa di questi diversi effetti, in vano si sarebbe cercata in un lume primario solo. Si dipinge con questa diversità d' ombre, dunque diversi, cioè più grandi, e più piccoli è necessario concedere, che siano i lumi primarj, da cui supponendo illuminate l' opere, ne nasce la detta diversità d' ombre; e concedendo tal diversità, ne segue, che per ben dipingere, è necessario, che il Pittore adempia le regole soprascritte; poichè contravvenendo ad esse, deve necessariamente trascorrere in mischiare gli effetti di un lume primario, con gli effetti di un altro, siccome frequentemente si vede in pratica con grande errore, e storpio della pittura; perchè essendo ciò un assordo per contradizione di lumi, porta nell' opere necessariamente crudezze, scordamenti, e mille altri disordini, siccome dimostrerassi più avanti.

Facciasi dunque stima dell' intelligenza di

di questa diversità di lumi primarj, perchè senza di essa si averà bisogno di pregare Dio, che quei che vedranno l' opere nostre, intendan poco; stantechè se intenderanno assai, guai a noi. Ma proseguiamo il discorso dell' ombre in generale.

I chiari principali de' corpi illuminati, essendo, come si è detto, imagini del lume primario, deve il Pittore farli in quei posti dei detti corpi, da i quali può risaltare, e reflettere il detto lume all' occhio del riguardante ad angoli eguali; il che gli sarà facile il fare, quando egli abbia sentito più avanti le regole delle reflessioni.

Se i detti corpi son di superficie piana, i chiari principali saranno eguali al lume primario; mentre però tal lume gli ferisca per linea perpendicolare ad essi, cioè per linea che formi sopra i medesimi due angoli eguali. Se gli ferirà per altre linee, atte tutte a formar sopra di essi corpi angoli più e meno ineguali, i detti chiari saranno lunghi, ma non più larghi; e tal lunghezza sarà più, e meno, secondo che l' angolo acuto sarà più, o meno acuto. La misura precisa di tal lunghezza l' insegna la Prospettiva. Se tali corpi nella parte illuminata saranno di figura rotonda, o in quel circa, i detti chiari saran piccoli, ma più e meno, secondo che tal rotondità sarà

parte

parte di maggiore, o di minore circonferenza.

A qualsisia lume primario più grande, o più piccolo che sia, se segue sbattimento sopra a corpo, che entri indentro, come un piano, o simile, si avverta, che il confine dell' ombre ristringe, e diventa tagliente a proporzione della bassezza del punto orizontale. Se lo sbattimento segue sopra a corpo illuminato dal lume primario per linea obliqua, come accaderà sopra di corpi, che stiano a piombo, quanto più tal linea sarà obliqua, tanto più lo sbattimento sarà lungo, e 'l confine di esso sarà dilatato e sfumato, e particolarmente nel termine della sua lunghezza.

Quando il lume primario illuminerà un corpo per linea orizontale, cioè per il medesimo suo livello, e tal lume sarà eguale a detto corpo, l' ombra, che questo farà sul piano, sarà larga quanto è largo il medesimo corpo. Di lunghezza poi sarebbe infinita, se non si dileguasse per il chiarore degli oggetti illuminati. Se tal lume sarà minore, l' ombra, quanto più si dilungherà dal corpo, più si allargherà; se sarà maggiore, l' ombra finirà in piramide. Quanto più tal lume si alzerà, dett' ombra si scorterà; e quando il lume sarà a piombo sopra detto corpo, tal corpo non farà più ombra alcuna.

L' om-

L' ombre, e gli sbattimenti quanto più son vicini al corpo, che gli produce, più sono scuri; e quanto più son lontani più perdono d' oscurità.

Il confine dello sbattimento, vicino alla sua causa, è sempre stretto e tagliente; e quanto più se ne dilunga, più s' allarga. Questo segue al lume grande, e al lume piccolo; ma al grande segue assai più, che al piccolo.

Quei Corpi, che hanno più o meno del liscio, e che scendono a piombo, come sono i fusti delle colonne, gli stinchi delle gambe che posano, o altri corpi di qualsivoglia altra materia, che scendino in modo simile, se son più bassi dell' occhio che vede, o sono al medesimo livello, o poco più alti, non son capaci di ricever chiari principali; mentre però il lume primario gl' illumini nel modo consueto, cioè, per la linea diagonale di un quadrato, o per altra più inclinata. Solo ne son capaci quando l' occhio è tanto più basso di essi, quanto più di essi è alto il lume primario, che gl' illumina; e ciò perchè allora l' occhio è in posto, in cui detto lume primario, illuminando gli oggetti, risalta da questi al medesimo occhio ad angoli eguali: onde errano perciò quei Pittori, che facendo colonne su i piani medesimi, sopra di cui suppongono che siano i

riguar-

riguardanti, fanno un chiaro principale dalla cima al fondo di esse. Tali chiari si vedranno solo verso la cima delle colonne, dove risponderà il lume primario all' occhio con angoli eguali; e saranno, nelle colonne di linee rette, di lunghezza un poco più della lunghezza del lume primario; e ciò per la ragione toccata poc' anzi di esser prodotti tali chiari da un lume primario, che scendendo sopra le colonne per linea obliqua forma due angoli ineguali. Nelle colonne poi di linee un poco affusate, saranno un poco minori, e ciò per le ragioni spiegate di sopra nell' illuminazione di corpi sferici maggiori e minori. Ho detto, che detti chiari principali saranno di lunghezza un poco più della lunghezza del lume primario, intendendo per lunghezza di linea a piombo, non per larghezza; poichè in questa i detti chiari vanno strettissimi più, e meno, secondo la maggiore, o minor grossezza delle colonne.

I lumi primarj, come l' aria di Ciel sereno, gli splendori, le torce, il carbone acceso, e simili, illuminando i corpi, gli tingono assai del lor proprio colore, e particolarmente ne i chiari loro principali; e tanto più son colorati, quanto più tali corpi son vicini al lume, o son di superficie liscia e tersa: e sono meno, quanto più son lontani, e

son

ſono di ſuperficie rozza. Il lume però dell' aria di Ciel ſereno, poſſiamo dire che non tinga, o impercettibilmente, dirò così, producendo egli quella tinta, che chiamiamo propria e naturale de' corpi illuminati. Diremo dunque, che tingono gli altri lumi, come quegli del fuoco, degli ſplendori, o di altro colore, i quali illuminano i corpi, poſſiamo dire, per accidente, non di continuo, o per il più, come fa l' aria.

Queſti effetti, e queſte regole ſono certi, e infallibili, perchè ſi provano con ogni più fondata ragione, e ſi riſcontrano col vero: onde il Pittore, che ci repugnaſſe, e gli ſtimaſſe inutili, ſi moſtrerebbe più ardito, che intelligente; e le ſue opere non potrebbero non abbondare di grandiſſimi errori in più generi: e però eſſendo il Pittore ſoggetto a tali regole, non devono mancare i Giovani ſtudenti di prenderne una ſufficiente cognizione, mentre però ſiano d' una buona capacità, ed abbiano un animo generoſo, e perciò bramoſo di fare onore a ſe, e all' Arte. Che ſe foſſero viceverſa, io non parlo per queſti: non eſſendo queſte materie, quanto neceſſarie nella Pittura, altrettanto ſottili e virtuoſe per genj, e per ingegni di ſimili tempre.

Se il Lettore non reſtaſſe interamente perſuaſo di quanto io dico, veda i capitoli,

che ſotto ogni precetto trattano degli errori in quel genere, a' quali ſon ſottopoſti i Pittori di pura pratica, che ivi credo chiariraſſi del tutto. Nel trattar queſta materia mi è parſo bene, per farla penetrar viepiù negli animi, di esporre agli occhi di tutti non ſolo il bello del bene operare, ma ancora il brutto del mal fare; acciocchè chi non reſtaſſe perſuaſo dal bello appetibile dell' uno, reſti perſuaſo almeno dalla deformità diſpiacevole dell' altro.

Saggio d' errori, a' quali è ſoggetto il Pittore di pura Pratica nel ſolo lumeggiare, e ombreggiare i Corpi.

§. IV.

DA quanto ſi è detto fin quì degli effetti de i lumi primarj, grandi, piccoli, e mezzani, ſi deduce per infallibile conſeguenza, che quei Pittori, che fanno nell' opere loro i chiari larghi, e le mezze tinte piazzate (che ſono effetti di lume largo) accompagnati con ombre, e sbattimenti ſcuri, e con i loro confini ſtretti e taglienti (che ſono effetti di lume piccolo) commettono un grande e deformiſſimo errore. L' iſteſſo errore commettono ancora quegli altri, che fanno viceverſa, cioè i chiari ſtretti, le

mezze

mezze tinte ſcure, e tondeggianti (che ſono effetti di lumi ſtretti) accompagnate da ombre, e da sbattimenti chiari, e da confini loro larghi e sfumati, che ſono effetti di lumi larghi. E quegli altri, che miſchiano gli effetti di lumi mezzani con quei di lumi larghi e ſtretti, queſti, dico, fanno un grande e deformiſſimo errore; avvegnachè tutti queſti diverſi accozzamenti di chiari, e d' ombre ſono incompatibili, perchè eſſendo figli di diverſi lumi primarj, rappreſentano che l' opera loro ſia illuminata da un lume primario, il quale nell' iſteſſo tempo ſia, e largo, e ſtretto, e mezzano. Or perchè un lume tale non può darſi, perciò un' opera, in cui vi ſiano gli effetti di un ſimil lume, ſarà ſempre difettoſa, ſcordata, con dolor degli occhi degl' Intendenti, e ſopra modo ridicola. Queſti caſi gli nomino quì in carta, perchè gli ho veduti in pratica, di mano anco di buoni Pittori. Ho veduto ancora far degli sbattimenti ad alcuni corpi tanto taglienti, e ad altri tanto sfumati ne' ſuoi principj, quanto ne' ſuoi progreſſi. Ho veduto quadri, in cui rappreſentando il Pittore, che tutti gli oggetti di eſſi foſſero illuminati da una piccola fiammella, aveva poſcia fatto i chiari di tali oggetti niente partecipanti del colore di tal fiammella, ma del loro ſolito colore, come ſi veggono all' aria

di Ciel ſereno; e l' ombre, e gli sbattimenti, che doveano eſſere ſcuri, e di confini taglienti, come prodotti da un lume primario piccolo, gli aveva fatti di mediocre oſcurità, come al lume di giorno e di confini asſai sfumati: e oltre a queſto gli aveva fatto i chiari princpali più chiari della detta fiammella; perchè ſi vedeſſe, che non ſolo non intendeva la detta contradizione di lumi, ma che non intendeva nemmeno, che gli effetti devono eſſer ſempre, o poco, o aſſai minori della cauſa. Ho veduto un Quadro, dove vi erano alcune figure illuminate da uno ſplendore, che ſcendeva quaſi a piombo, e quei lumi eran fatti con tanta grazia e maeſtría, che ſembravan tanti tocchi d' oro, derivanti da quella immenſa miniera del Sole; ma alzando gli occhi per vedere ſe lo splendore, come cauſa, rispondeva a sì belli effetti, trovai con mia gran maraviglia, tale ſplendore ſcuro, e poco meno che tenebroſo; la qual coſa procede da quel medeſimo errore di pretendere, che gli effetti poſſano eſſere maggiori della lor cauſa. Ho veduto Quadri d' ombre chiare, che è quanto dire fatti dal Pittore, col ſuppoſto di lume primario grande; dove eſſendoci un ſodo, che sbattimentava parte di alcune figure vicine al ſodo, e parte di alcune altre lontane da eſſo; tanto era tagliente il confine dello sbattimento delle

le figure lontane, quanto quello delle figure vicine: errore anch' esso, che induce contradizione di lumi; perchè l' ombre chiare sono effetto di lume largo; e 'l confine stretto e tagliente di uno sbattimento, lontano dalla sua causa, è effetto di lume primario piccolissimo, come s' è detto. Ho veduto un altro Quadro, in cui essendovi fatture di due Pittori, le fatture di uno erano col lume, preso totalmente in faccia; e quelle dell' altro erano col lume, preso assai per fianco. Ora il bello accordo, che facevano insieme gli oggetti di questo Quadro illuminati parte in faccia, e parte per fianco, può imaginarselo anche ogni mediocre intendente. Se il Pittore, che fu l' ultimo a far le sue fatture, avesse intesa la Teorica, o averebbe persuaso anticipatamente l' altro Pittore a prendere il lume solito, cioè un poco per fianco, ovvero averebbe anch' egli preso il lume già eletto dall' altro, cioè in faccia. Il non intendere i detti Pittori nulla di detta Teorica, fecegli fare d' accordo un Quadro così scordato e disordinato. Ma di questi Quadri, con diversi oggetti illuminati da lumi, situati in diversi luoghi, quanti se ne veggono continuamente, fatti anche da una sola mano! Or chi è cagione di così grossolani errori, se non la mancanza della Teorica? Adunque ciaschedun vede quanto sia

necessaria nella Pittura l' intelligenza di detta scienza per bene operare, e quanto sia feconda d' errori la sua privazione.

Or mi si dica per grazia, facendo un poco di utile digressione per trar dal veleno qualche antidoto: se i Pittori senza Teorica son soggetti a questi grandi errori, e a tanti altri, siccome sentirassi negli altri precetti, che conto, che stima potremo fare delle loro Opere in generale? Che ammirazione possiamo credere, che siano per produrre in noi i loro pennelli? Se gli vediamo così inesperti nelle cognizioni essenziali della loro arte, come ci potremo persuadere, che nell' opere loro ci possa esser pasto da dilettare il gusto buono e delicato de i grand' ingegni, degl' intelletti perspicaci? Se da alcuni è stimata oggi la Pittura un Arte meccanica, e di poco conto, io non me ne maraviglio punto. Basta che sia trattata da certi suoi Professori in tal guisa. La stima delle operazioni, che son parti delle bell' Arti, e la stima dell' Arti medesime nasce dalla lor perfezione, e dalle virtuose difficoltà, che le compongono, non dalle di loro imperfezioni, e goffaggini. Eguale al fondamento dell' operare de' Pittori privi di Teorica, sarà la stima, che potremo fare del loro giudizio e parere, quando essi giudichino, o bene, o male di una Pittura. Che fondamento potremo fare

nelle

nelle loro lodi, o ne i lor biasimi? Se il bene intendere risiede nell' intelletto, come già si è detto, siccome il bene operare stà nella mano guidata dall' intelletto; mentre questi tali Pittori sono privi di detto bene intendere, per la mancanza della Teorica, come potranno dire con fondamento: la tal cosa è ben fatta, la tale ha i tali difetti? Ma se possiamo parlar così de i Pittori di pura Pratica, che non potremo dire di alcuni Dilettanti, i quali non avendo nè pratica, nè Teorica, parlano talora della Pittura con tanta franchezza e fermezza nella loro opinione, lodando e censurando, come se appunto fossero tanti Raffaelli, e Tiziani; nulla riflettendo, che parlano d' un' Arte così sublime, che dà da fare, e da stillare anche a' Professori più grandi? Ma torniamo al nostro filo.

Ho veduto in una Chiesa dipintovi un bellissimo Altare, perchè di bell' invenzione, ricco, e ben messo in Prospettiva; ma l'ombre de' suoi membri, dipinte nella muraglia bianca, eran di confini così crudi e taglienti, anche lontani dalla lor causa, che io a prima vista credetti esser dintorni di altre membra di figure da me non conosciute. L' istessa taglientezza di confini dell' ombre erano ancora in tutte l' ombre de' membri dell' Altare: cosa fuori di regola, e in par-

ticolare perchè si supponeva, che detto Altare fusse illuminato da più finestre, che aveva quella Chiesa, che mi fece esclamare: oh che peccato, tra tanto sapere, errori così massicci! E ciò per non fare stima delle regole de' lumi e dell' ombre, e non curarsi di apprenderle.

Ho veduto dell' Opere grandi, in cui essendovi grandi e dilatati splendori, che è quanto dire lumi primarj grandi, eran fatte poi le figure con ombre scure, e di confini taglienti, effetti tutti mal fatti, e non possibili a darsi in simili splendori, essendo essi figli di un lume primario piccolo. Or questi son tutti gravissimi errori, perchè scordano il tutto, si contradicono, e sono una grande offesa degli occhi degl' Intendenti.

Ho veduto Quadri, in cui essendovi arie chiare, vi eran figure rappresentate in campagna aperta con ombre scurissime, il che è un errore simile al suddetto. Or queste chiarezze, e oscurità non possono stare insieme, come si è detto, senza grave errore; perchè l' arie chiare cagionano l' ombre chiare, non scurissime. L' ombre scure, e scurissime possono esser prodotte dall' arie scure; ma si avverta, che se si fanno l' arie scure per oscurità di Cielo sereno, cioè azzurra, e insieme oscure l' ombre delle figure, non si

posson

posson far chiarissimi i chiari delle medesi-
me, e di altri oggetti, come fanno molti
Pittori; perchè l' oscurità dell' aria serena non
potendo procedere che dall' esser poco lu-
cente il Sole (il che non si dà che per causa
di ecclisse) gli oggetti non possono essere il-
luminati, e perciò non devon farsi chiarissi-
mi: e chi tali gli fa, fa ciò che non può far
la natura, nella quale, se il Sole essendo in-
teramente scoperto rischiara l' aria, rischiara
altresì tutti gli oggetti; e se essendo velato
non rischiara quella, non rischiara nemme-
no questi. Chi dunque vuol far colori, e
tinte chiare in campi d' aria serena, è ne-
cessario che faccia l' arie chiare, a imitazio-
ne per quanto può del vero; perchè facen-
do il contrario farà malissimo, avvegnachè
farà quello, che non può far la natura. Or
di questi sconcerti, per l' unione d' arie sere-
ne scurissime, e di chiari nelle figure chia-
rissimi, quanti se ne veggono? Quelli dun-
que, che voglion fare ne' corpi illuminati
chiari chiarissimi entro arie scure, possono
farli in figure, e in oggetti vicini; ma l' arie
le devon fare scure, non per oscurità di tin-
ta azzurra, ma per densità di nuvole; e ciò
perchè, facendole in tal guisa, faranno nota
la causa di tale oscurità; e i chiari chiarissi-
mi suddetti vi si potran permettere, perchè
potranno esser prodotti da qualche apertura
di

di nuvole grandemente luminosa.

Ho veduto più volte ritratti d' Uomini, quasi in faccia, lumeggiati in guisa, che una guancia era tutta chiara, e l' altra più della metà. Da una parte delle canne de' nasi vi era un grandissimo scuro, siccome un simile n' era nel voltar delle guance verso l' orecchio confinante al chiaro delle parrucche, le quali erano alcune bionde, altre cenerine, e tutte chiare. In tali ritratti, le teste, le parrucche, le tinte, e i panni ciascheduno da per se eran ben fatti; ma tutti insieme facevan male, perchè non vi era accordo, nè armonia tra di loro: onde poteva dirsi, che quei Pittori fossero buoni Pratici, ma per la mancanza delle regole Teoriche, soggetti, come si vedeva in pratica, a grandi errori; imperocchè l' ombre eran tanto oscure, che sembrava sfondassero le tele, e in particolare quelle delle canne de i nasi, e delle guance; le quali ombre, perchè eran capaci di ricever delle reflessioni dal chiaro delle guance, e delle parrucche, dovevano essere assai chiare, non scurissime, come erano. Sotto il mento vi era similmente un grande scuro, non ostante che sotto il medesimo scuro vi fosse contiguo il bianco delle cravatte, le quali dovevan fare anch' esse gran reflessioni; e di questi errori tra molti, ne ho veduto uno così mostruoso, che

che mi colmò di maraviglia; e pure il Pittore era Valentuomo, ma però di pura Pratica.

Oltre alla mancanza suddetta delle reflessioni in generale di chiarezza eran manchevoli eziandio delle medesime in genere di varj colori; imperocchè, come si dirà più avanti, tutti i colori chiari, e particolarmente i belli, e i vivaci, come i giallorini, i cinabri, e simili, essendo illuminati, devon partecipare allo scuro de' corpi, dove rispondono le reflessioni, qualche chiarezza del loro proprio colore; e ciò perchè senza questa partecipazione non può seguire l' accordo de i colori, che è l' anima della buona Pittura. Queste mancanze dunque sono errori considerabili: e pure tanti, e tanti Dilettanti, che pretendono intelligenza in questa bell' Arte, a cagione, o del non intendere, o del disprezzar la Teorica, per buona fortuna di quei Pittori, che fanno tanti di detti errori, o non gli conoscono, o non ne fan caso.

Moltissimi altri errori ho osservato in questo genere di lumi, e d' ombre; ma porto solo questi per non esser troppo prolisso, e perchè da questi può apprendersi bastantemente la necessità, che tiene il Pittore della Teorica, per operar senza errori, almeno gravi, e con fondamento. Dico almeno gravi, perchè il pretendere di operare con

tutta,

tutta perfezione, è vanità. Tutti i Pittori, diceva un Valentuomo, fanno degli errori, ma con questa differenza, che i Pittori grandi ne fanno pochissimi, e piccoli; i Pittori piccoli ne fanno moltissimi, e grandi.

L' intelligenza del Disegno è nella Pittura una cosa essenzialissima, come già si è accennato; ma se si manca in essa, si può storpiare un braccio, una gamba, e dirò ancora una figura intera; ma se si manca dell' intelligenza de i lumi e dell' ombre, è forza storpiare per necessità e figure, e animali, e Architetture, e Paesi, e arie, e tutta quanta un' Istoria; poichè i lumi e l' ombre, essendo necessarj a tutti gli oggetti visibili per rappresentarli in Pittura, tutti li faranno male, se mancherà nel Pittore una parte della Pittura così essenziale. Leonardo da Vinci stimava tanto l' intelligenza de' lumi e dell' ombre, che l' anteponeva al Disegno, e diceva, quella esser più difficile di questo.

Dichiarazione de' Lumi reflessi, suoi effetti, e sue regole.

CAP. VI.

I Lumi reflessi nascono da i corpi illuminati, perchè risaltando tali lumi da i detti corpi a angoli simili, ed eguali a quelli, che for-

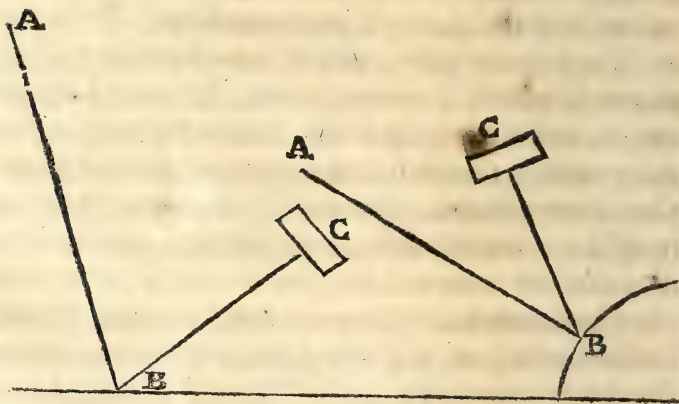
forma il lume primario nell' illuminare i medesimi corpi, rischiarano ciò che trovano di scuro per il loro corso, con proporzione della loro chiarezza, e della vicinanza de' corpi, in cui reflettono. Se detti corpi, illuminati dal lume primario, sono di superficie liscia e tersa, e vicini allo scuro de' corpi, in cui reflettono le reflessioni, che producono in essi, sono assai simili alla chiarezza, e al colore de' detti corpi illuminati; ma quanto più questi corpi illuminati son di superficie non liscia, o rozza, e lontani dallo scuro de i detti corpi, tanto più tali reflessioni riescono languide e dilatate.

I colori quanto più sono belli e chiari, tanto più reflettono spiritosi il proprio colore; ma si avverta per regola universale, che la causa, come ho toccato più volte, deve esser sempre maggiore dell' effetto, tanto considerata ne' lumi primarj che illuminano, quanto ne' corpi illuminati che reflettono.

Le reflessioni seguono sempre dalla parte ombrata de' corpi, che le ricevono, qual' è sempre la parte opposta al lume primario.

Tutti i corpi avendo poco, o assai del rotondo, come gli alberi, le colonne, il corpo umano, le braccia, le gambe, e simili, le parti loro ombrate, e sbattimentate, se sono opposte a corpo chiaro, i suoi estremi per lar-

larghezza devono partecipare un poco di quel chiaro, ma più quello della parte della reflessione ; e ciò perchè la sua rotondità, riceve un poco di chiarore da quel campo chiaro. Se tal corpo è opposto a campo scuro, il suo maggior reflesso sarà dentro tal corpo, circa un terzo della sua larghezza, dalla parte opposta al lume primario.

Le reflessioni si formano nel modo accennato dalle seguenti figure. La lettera A è il lume primario, la B il corpo illuminato, la C il corpo reflessato.

Piccol

Piccol saggio d' errori, a' quali è soggetto il Pittore di pura Pratica nelle reflessioni de' lumi, e de' colori.

§. I.

DAlle predette infallibili regole delle reflessioni si deduce con tutta chiarezza, che i Pittori, che mancano in esse, commettono un gravissimo errore; perchè se la Pittura altro non è, che una imitazione di tutto quello, che è oggetto dell' occhio, come già si è detto, mentre in quello si veggono tali reflessioni, e moltissimi Pittori del tutto le tralasciano; mancano essi dunque in tale imitazione, e per conseguenza rendono difettose l' opere loro. E questa mancanza vedesi correre in tanti Pittori, che può chiamarsi ormai un errore poco meno che universale. Dovendo dunque toccar qualche cosa di essa, per istruzione di chi ama di dipingere con fondamento, ne toccherò alcuni casi più essenziali, perchè tanti basteranno per far conoscere l' importanza di dette regole, e la deformità, che nasce dal non praticarle.

Io ho veduto molti quadri, e in particolare di maniera di forza, cioè d' ombre scure, in cui rappresentandosi corpi chiari e bianchi, illuminati e situati dalla parte

ombra-

ombrata di altri corpi, quei corpi bianchi non reflettevan nulla in dette parti ombrate. L' istessa mancanza di reflessioni ho veduta ancora in corpi d' altri colori, come rossi, gialli, e simili; quali anch' essi avendo gran vivacità, devon reflettere spiritosi, colle regole però, e circostanze soprascritte.

Ho veduti quadri, in cui essendovi gruppi di figure sbattimentate, le reflessioni, che vi erano, eran fatte tutte dalla parte opposta a quella in cui andavano, cioè dalla parte del lume primario; nel qual caso quelle reflessioni non eran reflessioni, ma lumi mortificati, derivanti da un lume primario velato e abbacinato da qualche corpo un poco trasparente.

Ho veduto un quadro, in cui vi erano delle figure vestite tutte di panni bianchi; ed avendo tali figure le mani sopra i detti panni illuminati, e perciò esposte l' ombre di esse mani a grandissime reflessioni de i detti panni bianchi, il Pittore aveva fatto nulladimeno tali ombre così scure, come se i panni di quelle figure fossero stati neri, non bianchi. Il medesimo sconcerto si vedeva in alcune teste, che essendo in posto da ricever gran reflessioni da i detti panni, eran fatte con tuttociò con ombre scurissime, dal che ne seguiva uno scordo, e una crudezza deformissima, e il non esser mai piaciuto ad

alcu-

alcuno, quantunque per altro il Pittore ſia in concetto di Valentuomo, e che in verità in molte coſe faccia bene.

Quelli che non fanno caſo di queſte refleſſioni, ovvero che non l' intendono, erreranno facilmente ancora in far l' ombre delle pieghe de i panni, e de i muſcoli del nudo oſcure nelle parti illuminate de' corpi, come quelle delle parti ombrate: il qual modo di fare è quello, che rende la maniera cruda, e totalmente dispregevole. La poca oſcurità dell' ombre delle pieghe, e de' muſcoli, che ſi vede nelle parti chiare delle figure, praticata da i Valentuomini, e da tutte le buone maniere, naſce dalle refleſſioni delle dette parti chiare e illuminate: onde chi non intende queſte refleſſioni, io non so come mai poſſa evitare queſto, ed altri graviſſimi errori.

Ho veduto quadri, in cui tutte le parti, come teſte, mani, panni, ed altri oggetti facevan ciaſcheduno da ſe ottimamente; ma tutti inſieme facevan maliſſimo, e ciò per la mancanza di dette refleſſioni, sì in genere di chiarezza, come in genere di varj colori.

Queſte mancanze dunque ſono errori conſiderabili, anzi graviſſimi, perchè oltre al tralaſciare d' imitare il vero, privano la Pittura di quell' accordo, e di quell' armonía, che a giudizio de Valent-

 uomini,

uomini, e particolarmente del gran Barocci, è l' anima e la perfezione di tal Arte, e perciò l' ultimo ſcopo può nominarſi de' gran Pittori.

Regole per far venire innanzi, e mandare indietro gli oggetti, che ſi rappreſentano in Pittura.

CAP. VII.

A Volere in Pittura far venire innanzi Figure e altri oggetti, e mandarne altri, più e meno indietro, due ſono le regole fondate e ſicure. La prima è far detti oggetti e figure, che devon venire innanzi, grandi; e quelle che vanno indietro piccole, conforme inſegna la Proſpettiva, di cui non intendo parlare, perchè come parte delle Mattematiche già è conoſciuta, ed ha i ſuoi ſtudi da per ſe. La ſeconda è tinger detti oggetti, e figure grandi con forza di gran chiari e ſcuri, e con vaghezza di bei colori; perchè tutti queſti, quanto più ſon chiari e ſcuri, e belli in lor genere, tanto più ſon contrarj tra di loro; e quanto più ſon contrarj, più danno nell' occhio, e più vengono innanzi, eſſendo veriſſimo l' aſſioma, e in particolare per la Pittura, che *oppoſita, juxtà ſe poſita, magis eluceſcunt*. Per

lo

lo contrario a voler mandare indietro più e meno i detti oggetti e figure, la regola infallibile è tingerli di chiari, e di ſcuri, e di bellezza di colori più dolci, e mortificati, in modo che vi ſia tra di loro più uguaglianza; perchè quanto più queſta ſarà maggiore, tanto più, anche in vigore di detto aſſioma, tali oggetti anderanno indietro.

Or per dar qualche regola di tingerli con quella uguaglianza, che è neceſſaria a quella tal data lontananza, in cui ſi vogliono rappreſentare, e per cui ſi ſono impicciolitì con le infallibili regole della Proſpettiva, io dirò così.

Volendo io rappreſentare in un Paeſe di aria di Ciel ſereno, o di poche nuvole non nebbioſe, ma raccolte, delle figure, o altri oggetti in più, o in meno lontananza, io domando primieramente di che colore ſia detta Aria. L' Aria è certo, che benchè ſia così rara, ha nondimeno qualche corpo; perchè ſe non l' aveſſe, gli uccelli non ci potrebbon volare, e noi nel correre, e fare altri moti veloci, non troveremmo oppoſizione. Or ſe ella ha corpo, dunque ella ha qualche colore; perchè come dicono i Filoſofi, una ſoſtanza materiale non può ſtar diviſa dall' accidente del colore. Avendo dunque l' Aria qualche colore, io domando,

che colore ha ella, essendo in stato di Ciel sereno, o con poche nuvole raccolte, come sopra? E rispondo, che ella ha del turchiniccio, e lo provo.

Vedo un monte boscoso da vicino tutto ammantato di una vaga e piena verdura, come si vede nel più bello e delizioso della primavera. Se io voglio imitare in Pittura quel colore, mi convien valermi della terra verde più bella, mischiata con giallo santo, o con giallorino. M' allontano da questo vago Monte un miglio, o due, lo vedo verde sì, ma di un verde un poco svanito, perchè tendente un poco al turchino. M' allontano tre, o quattro miglia di più, più turchino io lo veggo. M' allontano otto, o dieci miglia, lo veggo tanto inturchinito, che se voglio imitarlo, mi convien prendere, e valermi degli azzurri, benchè un poco mortificati con altri colori. M' allontano finalmente venti, o venticinque miglia, il monte mi s' inturchinisce tanto, che a poco a poco lo perdo tra quel turchino, e mi si dilegua dagli occhi. Or da che procede il diventarmi quel bel verde del monte tanto più turchino, quanto più io m' allontano da esso? Egli procede da quella tinta turchiniccia, che ho detto aver l' Aria, la quale tinta, per esser l' Aria corpo rarissimo, nel poco spazio di essa, che da vicino rima-

ne opposta tra gli occhi miei, e quel monte, poco tinge quella vaga verdura; ma quanto più m' allontano da esso monte, crescendo viepiù la quantità dell' aria opposta, per conseguenza la sua tinta più si vede densa e visibile, e più la medesima inturchinisce la bella e vaga verdura di quel monte. E segue in questo caso quell' effetto che seguirebbe, se guardassimo quel monte con davanti un velo turchino; lo vedrebbemo verde sì, ma un poco inturchinito; e se aggiungessimo un secondo velo, più turchino lo vedrebbemo; finchè aggiungendone molti altri, il monte ci diventerebbe turchino, per fino a perdervisi dentro tal colore. Essendo dunque l' Aria turchiniccia, come si è provato, ella ci dà la regola, della quale ci dobbiamo valere ne' casi proposti dell' innanzi e indietro. Se vogliamo mandare indietro quelle figure, o altri oggetti come sopra, dobbiamo tingerli più e meno colla participazione del colore dell' Aria turchiniccia suddetta, entro di cui si ritrovano; secondo che di tal aria maggiore, o minore quantità ne sarà opposta tra gli occhi nostri, e detti oggetti, che è quanto dire, secondo che detti oggetti ci saran lontani. In questa maniera uniformandosi a proporzione della lontananza la varietà de' colori di detti oggetti, vedremo andarli in-

dietro con un perfetto accordo di quanto hanno intorno. Vedremo la varietà diſtinta da' lor colori, benchè mortificati, ma con tale unione tra di loro, che tutti ſtaranno con pace in quel grado di lontananza preſcrittali dalla Proſpettiva.

Queſta medeſima regola terremo in ogni altra lontananza con accordo d' altri colori. Se detti oggetti lontani dovremo farli in campo d' aria, che abbia del nuvoloſo cenericcio, tutti doveranno partecipare di tal colore, conforme che più, o meno gli rappreſenteremo indietro con l' impicciolirli; e un grand' eſemplare di queſto, ma caricato, ſarà il vedere gli oggetti più o meno lontani in tempo di nebbia. Si rifletta a ciò, che vi è da imparar molto. Se vorremo rappreſentar detti oggetti in campo tenebroſo, eſſendo in queſto caſo l' ambiente ſcuro, di ſcuro vanno tinti e mortificati tali oggetti, con proporzione della lor lontananza, come ſopra. Il medeſimo faremo ſe vorremo rappreſentarli tralle fiamme, come in Purgatorio, o nell' Inferno. Eſſendo ivi l' ambiente roſſo, della medeſima tinta dobbiamo tingerli con detta proporzione di lontananza. Il medeſimo faremo tra il gialliccio, o altre tinte degli ſplendori. Il medeſimo tra il verde de' boſchi, e tra l' altre tinte, facendo ſempre partecipare a quegli

oggetti

oggetti del colore dell' aria ambiente, entro di cui ſono involti; e ciò più o meno, ſecondo che più o meno ſi rappreſentan lontani.

Per concluſione adunque di queſte regole replicherò, che per mandare indietro gli oggetti, debbonſi mortificare i colori loro colla tinta univerſale dell' aria ambiente a proporzione della lor lontananza. Per contrario, per farli venire avanti, debbonſi tinger del loro proprio colore; perchè in queſta maniera i bianchi, i neri, i chiari, e gli ſcuri de' bei colori, come degli azzurri, de' gialli, de' roſſi, e di altri colori, di cui ci varremo, e i quali, quanto più belli in lor genere, tanto più, come s' è detto, ſon contrarj tra di loro, troveremo, che ci ſi lanceranno, e verranno avanti quanto brameremo. In ſomma per più ſtretta concluſione, quanto più contrarj ſaranno i colori tra di loro, di cui ci ſerviremo in dipingere, più innanzi tireremo gli oggetti. Quanto più gli renderemo uniformi colla tinta univerſale del loro ambiente, e colle regole ſpiegate, più indietro gli manderemo.

Or è da notare di più, che l' aria quanto più è baſſa, e vicino alla terra, tanto più è denſa, e atta perciò ad abbagliare gli oggetti, a cui s' oppone; e per lo contrario quanto più è alta, tanto più è rara, e in-

parità di ſpazio meno atta a produrre detto effetto: oltre che l' occhio noſtro nello ſcorrere orizontalmente per detta aria baſſa, ne incontra maggior quantità, che non ne incontra rimirando in alto; e ciò perchè è più da' noſtri occhi al noſtro orizonte, che non è da' medeſimi al termine dell' aria vaporoſa, guardando per linea a piombo, o in quel circa; e però il Pittore, che deve fare aria con nuvole, quanto più queſte le farà vicine a terra, tanto più deve farle abbagliate e dolci; e quanto più alte, tanto più diſtinte, e riſentite per chiari e per ſcuri; ſiccome ſi vede aver fatto molti Valentuomini, come Tiziano, Paolo Calliari, e ſimili.

Aggiungo al detto, che gli oggetti, che ſi voglion mandare indietro, debbonſi di più terminar poco, facendoli di macchie sfumate; perchè la tinta dell' aria, oppoſta tra gli occhi noſtri, e i detti oggetti, oltre all' abbacinare i ſuoi diverſi colori come ſopra, non laſcia diſtinguere le ſue parti minime; e ciò dee farſi più e meno, ſecondo più e meno ſi voglion mandare indietro, nel modo detto della tinta.

Queſte ſono le regole infallibili, che inſegna la Pittura, per far bene, e con fondamento l' innanzi, e l' indietro; le quali ſe ſi praticheranno con eſattezza, e con giudizio, ſon certo che non ſi vedranno i tanti diſor-

dini

dini e ſconcerti, che continuamente ſi veggono nell' opere di chi opera ſenza di eſſe, ſiccome può conoſcerſi appieno nel ſaggio, che ſegue.

Saggio di errori oſſervati in opere di Pittori di credito, ma non Teorici, in queſto genere dell' Innanzi e indietro.

§. *I.*

IO ho veduto più volte quadri, in cui eſsendovi splendori di tinta aſſai gialla, vi eran dentro de' Putti; i quali, per moſtrare il Pittore, che gli fece, che erano illuminati dal medeſimo ſplendore, e perchè reſtaſſero indietro, gli aveva coloriti in tutto di tinte ſimili al medeſimo ſplendore, onde ſembravano di chiaro ſcuro giallo; di grandezza poi gli aveva fatti eguali ad altri, che erano avanti, illuminati dall' aria. Or queſto modo di fare è un graviſſimo errore, perchè queſti Putti andavano indietro aſſaiſſimo, e nel medeſimo tempo venivano innanzi tra i primi oggetti. Andavano indietro aſſaiſſimo, per una intera uniformazione delle loro tinte col loro ambiente, che era lo ſplendore: venivano innanzi, per gli ſcuri e chiari più gagliardi, che non portava la lor giallezza, e per la loro grandezza, non eſſendo impiccoliti colla proporzione della tinta.

Ho

Ho veduto un Pittore, il quale per altro ha parti ſtimabili, che volendo rappreſentare in lontananza un' Architettura di marmi bianchi, la fece apposta a un' aria azzurra belliſſima, e ſcuriſſima; col qual modo di fare ſpiccando quell' architettura sopra di quell' aria grandemente *a contrariis*, ſaltava innanzi più di altre coſe rappreſentate avanti.

Un altro Pittore, che và anch' egli in concetto di Valentuomo, ho veduto, che volendo mandare indietro gruppi di figure, e altri gruppi farli venire avanti, fece ſpiccare più *a contrariis* tra ſe i gruppi, che dovevano andare indietro, di quel che faceſſero queſti con i gruppi, che eran fatti per venire avanti; col qual modo di fare reſtò diſordinato tutto l' innanzi e indietro; poichè veniva avanti quel che doveva andare indietro, e andava indietro ciò che doveva venire avanti.

Un altro Pittore di gran valore, ma di pura pratica, in un di ſotto in sù, volendo far ſalire un gruppo di figure più alto, che altre figure, che ſi rappreſentano eſſer ſotto più vicine all' occhio del riguardante; con aver fatto ſpiccare *a contrariis* alcune parti di quel gruppo ſul ſuo campo, più di quel che facevano le figure di ſotto ſul campo loro, ha fatto venir più giù detto gruppo, che dette figure.

In altro Quadro ho veduto una figura, la quale eſſendo indietro, e veſtita di due panni, che è quanto dire di due colori, uno di eſſi panni inſieme colla teſta, e colle mani reſtavano indietro bene accordati; ma l'altro panno, per non eſſer tinto col dovuto artifizio, ſaltava innanzi notabilmente, facendo con ciò reſtar quella figura diviſa in due, cioè parte innanzi, e parte indietro.

Un altro Quadro ho veduto di Valentuomo, ma non Teorico, nel quale eſſendovi un gran splendore aſſai giallo, alcuni Putti, che vi erano accanto, erano fatti di una tinta niente partecipante di tal ſplendore, ma ſimile ad altre, di altre figure, che erano avanti; per lo che quei Putti erano ſcordatiſſimi, e in vece di andare indietro, ſaltavano avanti.

Un altro Pittore, avendo fatto un' opera con molte figure innanzi e indietro, fece la teſta, e parte di un Cavallo ſituato indietro di tinta oſcura oppoſta a un' aria chiariſſima; per lo che ſpiccando quel Cavallo in su quell' aria grandemente *a contrariis*, ſaltava perciò più avanti de' primi oggetti. Or ſe queſto Pittore aveſſe inteſa la Teorica, averebbe mai fatto un tal maſſiccio errore? Non certo. Si avverta, che chi è capace di fare un tale errore, è capace di farne moltiſſimi in ogni genere.

Ma

Ma questi esempi bastino per i molti, che potrebbero portarsi, in prova di quanto sia efficace, e di ajuto la nostra Teorica al Pittore, per portarlo a un bene, e fondato operare, unita però a una gran pratica, siccome tante volte mi son dichiarato. Leonardo da Vinci stima tanto la Teorica, che un Pittore senza di essa lo rassomiglia a una Nave, che solchi il Mare, senza timone e Piloto, e dice perciò, che nello studiare deesi apprender prima la scienza, e poi darsi alla pratica.

Qual sia la causa, che i gran Pittori nel fare i panni di colori belli, come d' azzurro, di lacca, e d' ogni altro bel colore, l' ombre ordinarie l' insudiciano alquanto di nero, e nell' ombre maggiori danno di nero assoluto, e ciò per imitare il vero.

CAP. VIII.

PEr ritrovar la cagione di questo effetto, con ogni fondamento mi sembra necessario domandare, e sentir prima in succinto, che cosa siano i colori. I Filosofi antichi han creduto, che i colori sian cosa reale, et esistente per se; in modo tale che se l' occhio nostro avesse virtù di vedere gli oggetti, ancora senza la presenza del lume,

gli

gli vedrebbe coloriti, come se fossero illuminati. I moderni negano ciò, e dicono, che i colori son cosa apparente, non reale, e che ricevon l' essere dalla disposizione della superficie de' loro corpi, e dal lume, che gl' illumina; nella guisa appunto, che vediamo accadere ne' colli delle colombe, ne i quali confessiamo non esservi quei colori, che ci vediamo, ma apparire per i diversi loro moti, e per le diverse loro illuminazioni. Ma siano i colori, o nell' un modo, o nell' altro, a me basta di sapere, per ottenere il mio intento, che tutti i Filosofi, sì antichi, come moderni, affermano unanimi, che i colori allora mostrano la loro bellezza, quando vengono illuminati, e più quanto maggiore è l' illuminazione. Senza il lume poi, chi è che non sappia, che i colori non mostrano bellezza alcuna, e che si perdono nell' oscurità?

Stabilite queste verità, ne vien dunque per conseguenza, che ne i chiari principali degli oggetti illuminati, dove vi è il pieno del lume primario, vi dee essere il più bel colore di tali oggetti. Nell' ombre mezzane, dove non vi è il lume primario, ma solo vi porta qualche chiarore il lume reflesso, vi dee esser tanta minor bellezza di colore, quanto il lume reflesso è minore del lume primario. Negli scuri poi maggiori, in cui

non

non vi è nè lume primario, nè lume reflesso, ma vi è una total privazione d' ogni lume, non vi dee esser colore alcuno, come già si è accennato; onde il Pittore per far bene tale scuro, dee farlo di nero assoluto; perchè il solo color nero può imitare, per quanto può la Pittura, la privazione d' ogni lume, che son le tenebre.

Aggiungo, che nell' ombre mezzane di pieghe, che siano in mezzo a piazze di panni illuminati, vi deve esser maggior bellezza di colore, che in altre, che non siano in luoghi simili; perchè quell' ombre, ricevendo delle reflessioni dalle pieghe illuminate, queste, per essere illuminate, e perciò del color più bello di quel panno, debbono aumentare colla loro reflessione la bellezza del colore di dette ombre mezzane.

Questa regola corre, e comanda non solo nel far panni colorati, ma in ogni sorta di Corpi, e oggetti, che abbian colore; e perchè tutti i Corpi, e tutti gli oggetti hanno qualche colore, siccome si è detto anche nel Capitolo dell' innanzi e indietro, perciò sopra di tutti corre, e comanda detta regola.

Si osservi per ultimo, che dalla deduzione di queste conclusioni, cioè che l'ombre de i colori, quanto più saranno scuri, tanto più debbonsi insudiciare poco, perchè son

ſon poco ſcure, e degli ſcuri maggiori ne hanno pochiſſimi. Nelle maniere di ombre ſcure, che procedono da' lumi primarj piccoli, l'ombre mezzane debbonſi inſudiciare aſſai, perchè ſon molto più ſcure, e degli ſcuri maggiori ne hanno moltiſſimi.

Piccol cenno d' errori in queſto genere.

§. *I.*

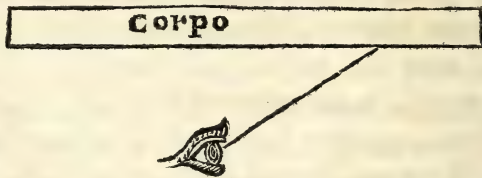
IN queſto genere moltiſſimi ſon gli errori, che ſi veggono; poichè i Pittori, che ſanno poco, credendo che il maggior bello della Pittura conſiſta ne i bei colori, procurano di uſarli belli, non ſolo ne i chiari, coſa che già ſi accorda, ma altresì negli ſcuri; col qual modo di fare non ſi poſſono spiegare i gran pregiudizj di crudezze, e di ſcordamenti, che riceve la Pittura. Se queſto errore però foſſe praticato ſolo da i Pittori di poco conto, ſarebbe da darſi pace; ma vedeſi non di rado praticato anche da Valentuomini, non però Teorici. Eſſendo dunque così, ciaſchedun vede quanto ſia ſicura ſcorta, e maeſtra la Teorica nella Pittura; quanto ſian commendabili i ſuoi Precetti; e quanto gli Animi generoſi debbano bramare, e procurare di farne acquiſto, per arrivare a intendere, e ad operare con fondamento, e con facilità.

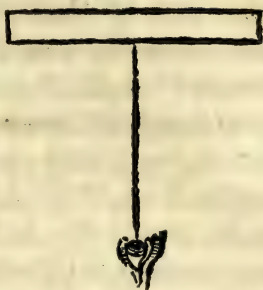
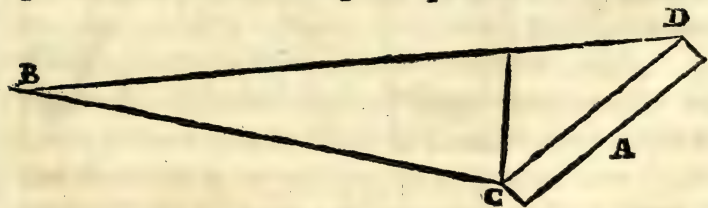
Rego-

Regole per bene intendere che cosa sono gli Scorti nella Pittura, e per ben praticarli, e particolarmente ne i di sotto in sù; E Saggio d' errori in tal genere.

CAP. IX.

PEr intender queste Regole con fondamento, è necessario definir prima, che cosa siano gli Scorti de i corpi, e d' ogni figura, che continuamente e necessariamente si praticano nel Disegno, e nella Pittura.

Dico dunque: Quel Corpo è in Scorto agli occhi nostri, il qual veduto per linea obliqua si formano, tra quello e i nostri raggi visuali, due angoli ineguali, cioè uno acuto, e l' altro ottuso, siccome si vede da questa presente figura.

Per contra, quel corpo non ci è in Scorto, il quale veduto per linea perpendicolare ad esso, si formano tra quello e i nostri raggi visuali due angoli eguali, i quali necessariamente son retti, come si vede

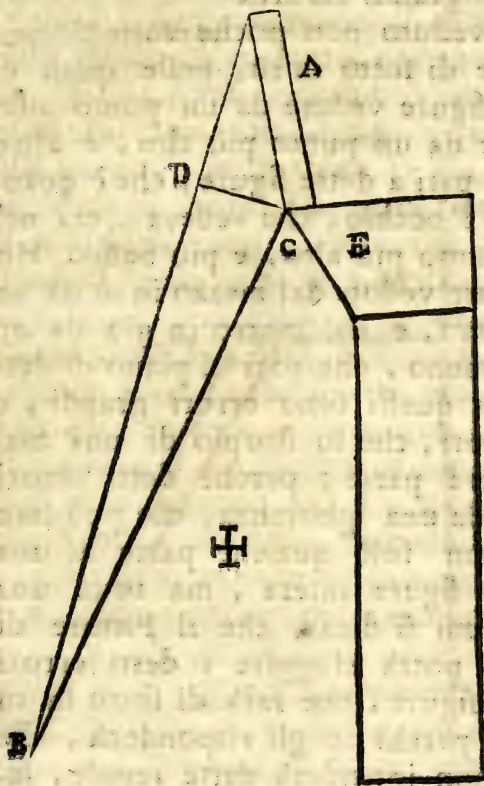
vede da questa figura. Questa è una definizione, che non può contradirsi, perchè è l' istessa verità. Essendo dunque così, se vogliamo vedere quali sono quelle membra, o parti di qualsisia corpo, che dobbiamo fare in Scorto, e quali senza; consideriamo quali sono quelle, che vediamo per linea obliqua, e quali per linea perpendicolare, cioè in faccia a dette parti, e a detti Corpi; che le prime vanno in Scorto, e le seconde niente affatto. Ma perchè lo Scorto può esser maggiore, e minore, perciò possiamo valerci della seguente regola, perchè con essa conosceremo il più, e 'l meno di tale Scorto con tutta puntualità.

Vedo, verbigrazia, il presente corpo A dal punto B, e desidero sapere quanto mi scorto.

Per ottener questo, se voglio fare la dimostrazione in carta, debbo tirare due linee rette, che comincino dal punto B, e finischi-

no, una nella punta dell' angolo C, l' altra in quella dell' angolo D; quali linee si suppongono i miei raggi visuali. Dopo debbo aprire il compasso dal punto B al punto C, che è la punta dell' angolo più vicino al punto B, e tenendo ferma in su questo punto la punta del compasso, devo girare l' altra punta dal punto C per fino alla linea dell' angolo D, et ivi fare un punto. Fatto questo debbo tirare una linea traversa da questo punto al punto C, che questa sarà la misura precisa del Corpo A, veduto in Scorto dal punto B.

Se non se ne vuol fare la dimostrazione in carta, dette linee si tirano colla mente, perchè anche così, presso a poco si trova il vero: e questo è lo stile di quelli, che sanno queste regole, e che professano di operare con fondamento. Questo è un modo col quale anche ogni mediocre ingegno può conoscere con tutta perfezione il più, e il meno dello Scorto di ogni corpo.

Ma per intelligenza maggiore di questi Scorti, diamone un esempio ancora in un corpo veduto di sotto in sù.

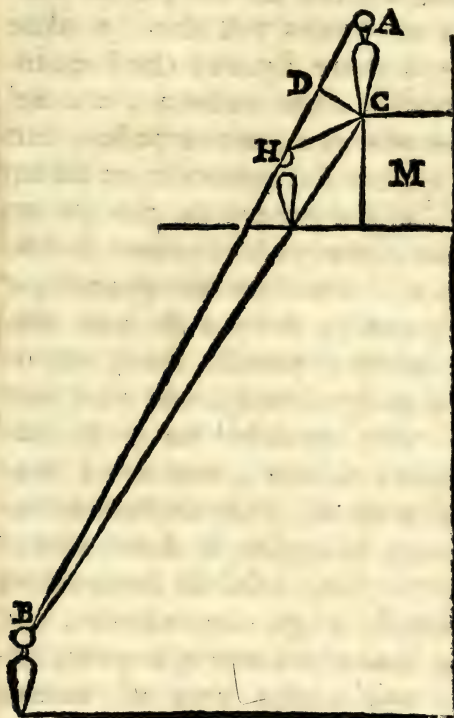
Vedo

Vedo dunque dal punto B di queſto ſeguente eſempio il Corpo A, quale poſa ſopra il cornicione E. Tiro le due linee dal punto B all' angolo C, e all' angolo D, nel modo fatto nel proſſimo ultimo eſempio; e portando poi la diſtanza, che è dal punto B, al punto C, ſulla linea D, e tirandoci una linea traverſa, tal linea ſarà quella del corpo A veduto in Scorto dal punto B.

Altri eſempj non parmi neceſſario dare in queſta materia, perchè con queſti due dati ſi poſſono intendere, anche da ogni mediocre ingegno, tutti i poſſibili a darſi.

Solo dirò, che l' intendere queste materie con queste regole lo stimo necessario, perchè chi le pratica colla sola pratica, fa vedere spesso di grandi errori.

Io ho veduto non poche volte storie rappresentate di sotto in sù, nelle quali ci erano delle figure vedute da un punto assai basso, alcune da un punto più alto, e altre da un punto pari a dette figure, che è quanto dire, che l' occhio, che vedeva, era nel medesimo tempo più alto, e più basso. Ho osservato figure vedute dal mezzo in sù da un punto bassissimo, e dal mezzo in giù da un punto poco meno, che pari al piano di dette figure. Or questi sono errori grandi, e molto maggiori, che lo storpio di una mano, o di altra parte; perchè detti errori provengono da una ignoranza, che può fare storpiare non solo qualche parte di una figura, e una figura intera, ma tutta una Istoria. Nè mi si dica, che il Pittore di pura pratica potrà sfuggire i detti errori col veder le figure, che farà di sotto in sù dal naturale; perchè io gli risponderò, che mentre egli non intenderà dette regole, sarà impossibile, che anche con tal mezzo sfugga, oltra che a caso, molti di tali errori. Se egli vedrà dal vero le sue figure in sù di un palco più basso di quelche sia lo spazio, che egli dipinge (e questo gli accaderà

rà continuamente, essendo difficile con palco tant' alto, quanto rappresenta tale spazio) senza le dette regole, non può non cadere in disordini grandi. La ragione è la seguente, e la spiego colla seguente figura.

Se io veggo sul palco M la figura A dal punto H, è certo che la testa della detta figura A, e un poco del rimanente della figura, io la vedrò con quello Scorto, cioè con quel medesimo angolo acuto, col quale io la vedrò dal punto B, che è il vero posto, da cui devo veder la figura suddetta. Ma se vedrò dal medesimo punto H detta figura A dal mezzo in giù, quanto più scenderò verso i piedi della medesima, è evidente, che tanto più io la vedrò con angolo meno acuto, cioè meno

in Scorto. Or perchè mi ſegue queſto? Mi ſegue per la troppa vicinanza del mio occhio H a detta figura; poichè queſta vicinanza mi cagiona i detti angoli aſſai ineguali, e perciò il detto errore; laddove ſe vedo la medeſima mezza figura dal mezzo in giù, guardandola dal punto B, che è la lontananza, colla quale ſuppongo ſia veduto il detto ſpazio dipinto, io vedo gli angoli acuti con poca differenza, che è il modo con cui devo vedere, e fare le mie figure. Or ſe il Pittore intenderà queſte regole quando diſegnerà la ſua figura ſul ſuo palco baſſo, (poichè è difficile, che abbia un palco così alto, che gli porti la ſuppoſta lontananza) dopo diſegnata la teſta, quanto più egli verrà verſo il baſſo della figura, tanto più ſi accoſterà al palco per entrare ſu quelle linee viſuali, che corrono dal punto B alla figura A; e ciò perchè facendo così, diſegnerà la ſua figura da vicino con quella perfezione di Scorti in tutte le ſue parti, come ſe le diſegnaſſe dalla debita lontananza, cioè dal punto B.

Il penultimo Diſegno fatto quì avanti, ſegnato ❋ per dimoſtrazione di quanto ſcorti il corpo A, che vedeſi in tal Diſegno, mi ſovviene di dire, che ſervirà al Pittote eziandio in caſo, che egli faccia figure in Cupole, o in altri luoghi alti, le quali figure de-

ſideri,

ſideri, che appariſchino di giù baſſo, come dal punto B, della grandezza che deſidera; perchè la linea traverſa C, D eſſendo la miſura, della quale appariranno le figure, che dipingerà nella muraglia, nel vederle dal punto B; et eſſendo queſta la miſura voluta, poichè la può far maggiore, e minore, conoſcerà con tutta chiarezza, che tali figure le dee far dell' altezza, e ſveltezza dello ſpazio, che gli coſtituiranno le due linee, derivanti dal punto B, nel tocco di detta muraglia.

Ora che ſi ſono ſpiegate queſte particolari regole di prospettiva, tanto neceſſarie agli Scorti d' ogni ſorta, ſarà facile a chi che ſia d' intendere, che un Pittore ſenza di eſſe è impoſſibile, che poſſa evitare i ſuddetti, e altri ſimili errori. Per tanto ſe vi foſſe chi biaſimaſſe tali regole come inutili, non ſe ne faccia caſo; poichè chi non sa, non è capace di opporſi a queſte materie, e biaſimarle, non che di bene operare, ſe foſſe Pittore.

Per far concepire dunque la dovuta ſtima della Proſpettiva in univerſale, intendaſi, che ſenza di eſſa, non ſolo ſi può cadere ne i detti errori, ma in molti altri, de i quali ſtimo bene ſpiegare i due ſeguenti; acciocchè da eſſi, come da ſaggio, ſi comprenda vie più la cecità di quelli, che biaſimano la Teorica.

Io ho veduta una figura in piedi, che posando sopra di un piano, soprapponeva il capo ad un arco, sostenuto da due colonne situate sopra il medesimo piano, circa a quattro braccia più avanti a detta figura. Or si può dare errore più grosso, e insieme più ridicolo? Giovannino da Capugnano, famoso per i grandi, e ridicoli spropositi, non credo, che ne abbia fatti de i maggiori. In opera grande, veduta in una Città di questo mondo, io ho osservato, che essendo una figura a giacere in terra in Scorto, perchè entrava indentro, tal figura, che era grande non più del naturale, esaminata colle infallibili regole della Prospettiva, trovai, che occupava da otto, o nove braccia di terreno. E tanto basti per saggio de i grandi, e strampalati errori, che si veggono dagl' intendenti, e che si possono fare da quei Pittori, che disprezzano la Teorica della Pittura, e per conseguenza anche la Prospettiva, essendo questa una parte di tale scienza.

Circa poi al modo promesso di lumeggiare i corpi veduti di sotto in sù, pochi son quelli che intendino il vero. La maggior parte de' Pittori fanno l' ombre a' corpi, che hanno del rotondo, come sono le braccia, le gambe, i torsi, e simili, nella maniera che si fanno veduti in piano; cioè per linea orizontale, dandogli circa un terzo d' ombra

della

della loro larghezza, che è la più bella proporzione in tal veduta, che usi la Pittura, siccome già si è detto al suo luogo nel trattato de' lumi, e dell' ombre; ma nel disotto in su non milita questa regola. L' ombre vanno molto più larghe, e devono occupare la metà, e alcune volte due terzi, e più de i detti corpi; perchè quanto più noi abbiamo l' occhio sotto il lor piano, tanto più è certo, che perdiamo della parte loro illuminata, e più scopriamo della parte ombrata, siccome ci mostra in pratica il vero, e ci hanno mostrato molti Valentuomini, e tra gli altri Simon Voet, il quale in questo, come anche in altre parti è stato eccellentissimo, e perciò da doversi osservare da chi brama di bene operare.

Regole da far con ogni fondamento le reflessioni degli oggetti capovolti nell' acqua.

CAP. X.

Queste reflessioni a farle bene, e con fondamento, non son così facili come molti si persuadono; siccome provano i molti errori, che in questo genere continuamente si veggono. Per farle dunque

que con fondamento ci ferviremo delle feguenti regole.

Devo far, per efempio, un quadro, in cui vi fia rappresentato di primo oggetto un laghetto d' acqua, o ftagnante, o di poco moto, e in ful lido di effo una Torre, che abbia il piede nell' acqua; dopo la quale vi fia un Prato con qualche albero, e nel fine alcune colline, le quali a poco a poco falendo, fi alzino in montagne altiffime. Or che regola ho io da tenere per conofcere quali fon quegli oggetti, che debbo far refleffati nell' acqua, e quali nò, e fino a che fegno di effi? La regola è quefta. Difegnato che io averò il mio Quadro, nel modo defcritto, che è come fi vede nel feguente primo efempio A, devo prender la mifura dell' altezza della Torre, cominciando dall' acqua, che gli bagna il piede. Fatto quefto, devo portar tal mifura dalla fuperficie di dett' acqua al baffo fotto la Torre a piombo, e dove tal mifura arriverà, ivi devo fare l' eftremità del capo della Torre refleffata, e capovolta. Quefta regola è così certa, che non ammette obiezione; e chi ne dubitaffe, può chiarirfi colla dimoftrazione della feconda figura B, che ho fpiegata colla veduta de' prenominati oggetti in profilo, perchè fia più facile il conofcerla, e l' intenderla.

Ma profeguiamo le regole, anche negli

altri

altri oggetti più lontani della Torre, e che non hanno i piedi nell' acqua. Per ritrovar se essi possono reflettere in detto laghetto, e per fino a quanto, cioè se tutti, o mezzi, o meno, ovvero nulla, è necessario, che supponghiamo, che l' acqua di quel lago si estenda indentro col medesimo livello, per fin sotto gli alberi di detto piano, e per fin sotto le parti più eminenti di dette Colline, e di dette Montagne. Supposto ciò, quando per regola di Prospettiva camminando coll' immaginazione sul piano dell' acqua, crederemo d' essere per linea a piombo sotto i detti alberi, e poscia sotto le parti più eminenti di dette Colline, e di dette Montagne, facendo un punto in ciascheduno di tali posti, devo prender le misure da i detti punti alle dette eminenze; e portando tali misure da i detti punti al basso, come si è detto della Torre, dove tali misure arriveranno, ivi sarà il termine di quegli oggetti capovolti reflessati nell' acqua. Facendo così opereremo con ogni fondamento, e troveremo, che col punto della Prospettiva, situato basso, noi vedremo nell' acqua le reflessioni di oggetti, non solo vicini, ma eziandio lontanissimi; e col punto alto, noi vedremo le reflessioni degli oggetti, che sono sul lido, o poco più lontani, quantunque alti di mole; e trovando ciò, conosceremo, che

quei

quei Pittori, che trescano in queste reflessioni senza queste regole, o altre, che equivaglino alle medesime, è impossibile, che non commettino gravissimi errori; avvegnachè la sola osservazione dal vero, non è bastante a perfettamente dirigerli, e ad insegnarli: oltre di che rarissime volte accaderà al Pittore di potere in queste materie veder dal vero ciò che egli opera.

Or che si sono spiegate queste regole delle reflessioni nell'acqua, è dovere dimostrarne la bontà, e l'esistenza; acciocchè sian ricevute per moneta buona, non sospetta di falsità. Dico adunque.

Le reflessioni degli oggetti si formano sopra le superficie terse e lisce de' corpi, in quel punto di esse superficie, in cui si formano tra il nostro sguardo, che forma l'angolo della reflessione, due angoli eguali, siccome si è spiegato quì addietro nel capitolo delle reflessioni. Ma colle dette regole vediamo riuscire nel caso presente le reflessioni degli oggetti con gli angoli eguali, siccome si vede dalla seguente seconda figura B; dunque dette regole son ottime, e sicurissime, e perciò moneta legittima, corrente, e da non poter essere ricusata se non da quei, che non la conoscono, cioè, che non sanno.

Da questa seconda dimostrazione B si vede, che l'occhio, essendo nel punto C, vede

la

la testa della Torre nell' acqua nel punto D, la cima dell' Albero la vede nel punto E, la cima della Collina nel punto F, e la cima del Monte nel punto G; e tutto ciò segue, perchè in tali punti, e parti, e non altrove, si formano gli angoli dell' incidenza, e della reflessione, simili et eguali.

Essendo poi l' occhio nel punto H si veggono i medesimi effetti reflessati in altre parti, e punti; et alcuni non si veggono, siccome si conosce dalle linee tirate dal punto H colla medesima regola, come nella dicontro Figura.

A tutto questo soggiungo per regola universale, che quando l' acqua è increspata leggiermente o da' venti, o dal suo corso, a cagione del letto sassoso e scabroso, le reflessioni sono ondeggianti, e poco distinte; e quando è in gran moto, ovvero è torbida, allora è incapace di rendere alcuna reflessione.

Errori osservati in pratica in questo genere delle reflessioni dell' acqua.

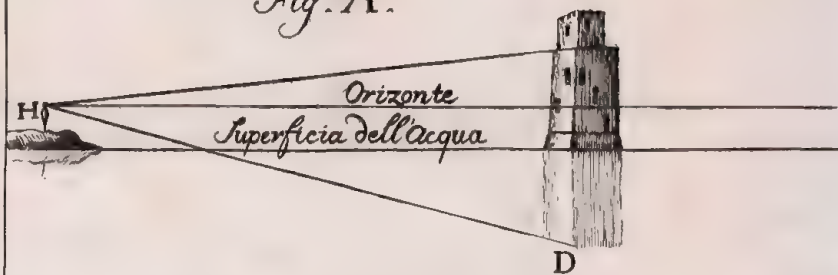
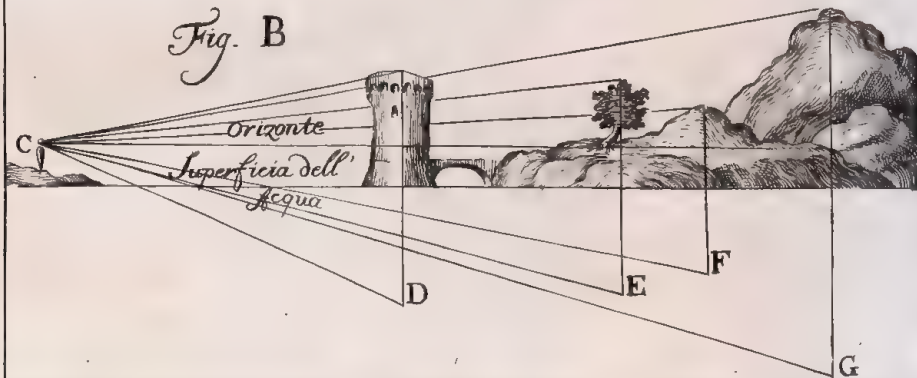
§. I.

IO ho veduto di questi errori non solo nell' universale de' Pittori non grandi, o ordinarj (che di questi non è da farne maravi-

raviglia) ma ne ho veduti ancora in Valentuomini; perlochè si conosce, che il solo grande studio del Disegno, dell' Invenzione, del Colorito, e simili, non basta per esimerli da essi. Convien dunque, che i Pittori apprendano l' ordine di queste reflessioni con i modi spiegati di sopra, o con altri equivalenti. I detti errori sogliono accadere, e vedersi in fare gli oggetti capovolti nell' acqua, o più bassi, o più alti di quel che devono essere; di far vedere quelli, che non possono vedersi; e di non far veder quelli, che devono essere veduti. In un gran Quadro di Valentuomo ho osservato, che avendo egli fatto una reflessione di Sole in mare, non solo l' aveva fatta fuori della debita distanza dall' Orizonte, ma di più l' aveva fatta colla figura del Sole non rotonda, come dee farsi, ma ovale stretta, come fassi a fare un circolo disegnato sopra di un piano visto in scorto coll' Orizonte basso. Errore che osservato da un bravo Mattematico in certa adunanza di un gran Personaggio, e di più virtuosi, diede non poco da ridere, e da discorrere.

Se io lodo dunque le regole, che insegnano evitare questi ed altri errori, non sarà stiticherìa, sarà ben cecità, e poco sapere di quelli, che proverbiano con nomi di disprezzo le buone e virtuose cognizioni,

tanto

Pag: 125.
Cap. 10.
Fig. A.
H
Orizonte
Superficia dell'Acqua
D
Fig. B
C
Orizonte
Superficia dell'
Acqua
D
E
F
G

tanto necessarie al bene operare de' Pittori, e al ben conoscere e discorrere de i Dilettanti; poichè il sapere non è mai troppo, come forse debbon credere i detti Proverbianti.

Precetti, e Regole sopra il ben Panneggiare.

CAP. XI.

Molti credono, che il panneggiare sia cosa facile, ma s' ingannano. Egli è una delle parti più difficili, che tratti la Pittura. Anzi aggiungo, che è più difficile fare un bel Panno, che una bella Testa, che una bella Mano, che un bel Piede, e dico ancora che un bel Nudo; e ciò perchè le belle Teste, e quanto ho detto, le quali si veggono alcune volte nel naturale, essendo corpi uniti, e disposti a vedersi in varie vedute, e in varie attitudini senza variar la loro figura; e di più essendo regolati presso a poco da una tal simetría, e qualità di fattezze, siamo sicuri che in qualunque veduta gli mireremo, in tutte faranno bene; e che per fargli ottimamente in Pittura ci basterà solo il bene imitarli; ma del ben panneggiare non è così. Un panno accomodato dall' arte o dal caso, può far bene da qualche parte, e malis-

malissimo da molt' altre. Oltre a ciò nell' accomodare un panno coll' arte, troveremo grandissime difficoltà; perchè se ci accaderà d' accomodare delle pieghe belle, ne incontreremo molte più delle brutte; e se vorremo corregger queste, spessissimo ci accaderà di guastar quelle. Di più a questo, i bei panni, essendo composti di diverse pieghe, queste posson esser bellissime, e bruttissime in migliaja di modi. Ora conoscer le belle, e le brutte tra tanta varietà, io credo, che anche ogni mediocre ingegno, che rifletta a queste difficoltà, arriverà a conoscere esser verissimo ciò ch' io dico, cioè che il ben panneggiare è una cosa difficilissima, e più che il far teste, mani, e quanto ho detto di sopra.

Stabilito dunque esser difficilissimo il ben panneggiare, et esser perciò stimatissimo da chi bene intende, venghiamo adesso a quelle regole, che è possibil darne. Ma prima parmi dovere di dichiarare, per quanto mi è possibile, quali sono le pieghe belle. Le brutte non è necessario dichiararle, perchè conosciute le belle, son conosciute le sue contrarie; e tutte quelle che non son tali, son brutte.

Le Pieghe belle dunque son quelle, che sono stimate tali, e son praticate da i gran Pittori. Questo è quanto contrassegno

io giudico ſe ne poſſa dare, eſſendo le differenze e varietà loro innumerabili. Il modo d' imparare a conoſcerle, e a farle bene in qualſiſia qualità di panni, io ſtimo che ſia lo ſtudiare aſſai dall' opere de i gran Pittori, vederne ſpeſſo, oſservarne con attenzione, e 'l tenere gli occhi lontani dal panneggiare de' Pittori, che ſanno poco, a fine di non guaſtare il guſto buono, che ſi è cominciato a formare dalla viſta delle ſuddette Opere belle. Nel tempo dello ſtudio, l' andare apprendendo le ſeguenti regole, riſcontrarle nell' opere de' Valentuomini, e dopo tali regole eſercitarſi in accomodar panni veri, diſegnarne, e dipingerne, e ciò per intendere il loro rigiro, e quelle, che io chiamo, ultime perfezioni.

Le Regole univerſali ſono le ſeguenti.

Il Panneggiare non vuol' eſſere nè troppo cencioſo e dirotto, nè troppo duro e colloſo.

Sulle piazze chiare, come di ſpalle, di braccia, di coſce, di ginocchia, di corpi, e ſimili, non vi ſi faccian mai tagli di pieghe ſcure, tanto nel panneggiare di poche pieghe e piazzato, quanto in quello di aſſai pieghe e trito; perchè le refleſſioni, che rimandano tali piazze chiare, non permettono tali pieghe ſcure.

Si fugga il far panni, che pajono bagnati, e attaccati addosso alle figure.

Si stia lontano dal far pieghe, che camminino tra di loro paralelle; ma s' intreccino sempre con un andare che formino, poco o assai, angoli più o meno acuti, conforme portano le occasioni.

Nelle piazze chiare si usino poche pieghe.

Nell' accomodare de i panni si faccia vedere il nudo, ma senza tanto affascinarlo. Si faccia vedere in certi luoghi principali, come sono le piegature delle membra, e in certe piazze, che danno assai nell' occhio, le quali fanno vedere l' andar delle attitudini; e si faccia tutto con pieghe non affettate, ma naturali, e come prodotte da i moti delle Figure. Chi intenderà queste finezze, e conoscerà le belle pieghe, sarà capace di far panni bellissimi, benchè da' modelli, perchè saprà accomodarli. Pietro da Cortona lodava per questo fine il vedere nell' andar de' panni, un poco di naturale; perchè questo ci mostra per lo più di quegli accidenti, e di quelle disinvolture, che senza tal vista difficilmente ci caderebbero in capo. Il medesimo lodo io, perchè tal modo di fare insegnerà l' accomodare i modelli, da' quali poi si può vedere con comodo la perfezione delle pieghe, perchè questi stanno fermi, il che non segue del naturale. Se il Giovane

però

però farà un grande ſtudio da' panni fatti da gran Pittore, e formerà e apprenderà per mezzo di eſſo un buon guſto, e l' intelligenza delle buone pieghe, il poco che vedrà dal naturale, gli ſervirà per far bene, e far bene anche quei panni, che bene ſpesſo è neceſſario far d' invenzione. Soprattutto, niuno ſi metta a far panni dal naturale, accomodati da ſe medeſimo, ſe prima non ha formato il detto buon guſto, e acquiſtato la detta intelligenza delle buone pieghe collo ſtudio predetto; perchè ſenza di queſto caderà infallibilmente in peſſima maniera, riducendoſi a poco a poco in queſto eſtremo errore di ſtimare, e creder belle le pieghe brutte.

Gli eſemplari più perfetti di queſto panneggiare io ſtimo, che ſian l' opere di Andrea del Sarto, il di cui panneggiar di lana è maraviglioſo. Riguardevoli ancora in queſto ſono l' opere di Raffaello, del Frate, di Paolo Calliari Veroneſe, e particolarmente ne' panni bianchi, e ne' drappi de' Caracci, di Guido; quelle di Pietro da Cortona, del Barocci, e di altri di ſimili maniere, e quella Porta di San Giovanni di Fiorenza, che è dirimpetto al Duomo. Si ſtudi dall' opere di detti Valentuomini, e dalle belle figurine di detta Porta, che aſſolutamente ſi formerà un ottimo guſto, e una perfetta maniera di panneggiare.

Regole per far Nudi di maniera ingrandita, e caricata.

CAP. XII.

IL far Nudi di gran maniera, cioè di contorni caricati e ingranditi, all' uſo degli Ercoli de' Pitti, di Belvedere, del Toro Farneſe di Roma, di Michel-Angelo, de' Caracci, e ſimili, per rappreſentare Atleti, Sanſoni, Poliſemi, e anche uomini faticanti, è coſa oltre modo lodevoliſſima, e ſtimabile: Ma quanto ella è tale, altrettanto è difficile, per l' implicanza, che ſi prova nell' unire in una medeſima figura ſveltezza e ſcioltezza di vita, e membra groſſe e robuſte; ſiccome con diletto, e ammirazione ſi vede unito nelle dette, e in altre Statue, e figure de i prenominati, e di altri grand' Uomini. Quei Pittori, e Scultori, che non han l' arte di far detta unione, deſiderando nelle occaſioni di esprimere la detta robuſtezza, gli rieſce far figure ridicoloſe, sì per l' eſterna loro tozzezza, e sì per riſalti di membra, e di muſcoli sgangheratiſſimi. Le regole dunque da far le figure colla detta unione di ſveltezza, e robuſtezza ſon le ſeguenti, cavate da una attenta e matura oſſervazione delle più belle e celebri

bri figure, che si vedano in tal genere.

Nelle figure di gran maniera, come sopra, si facciano i torsi, e i colli grossi, le spalle larghe, i fianchi stretti, e gli ossi e i muscoli de i medesimi, graniti. Le Teste un poco piccole; piccoli un poco i piedi e le mani, le attaccature delle ginocchia strette e corte, sottili le attaccature de i piedi, e non grosse quelle delle mani. Le braccia si facciano piuttosto grosse e granite. I muscoli si facciano con gran risalti, ma solo i principali, e non i più minuti, come si fanno agli uomini secchi e magri, e si facciano assai evidenti e risentiti.

Si fugga, nel farli, la figura, che ha del rotondo, perchè ella forma una maniera dannata da i Valentuomini, chiamata maniera aggrottescata; ma si osservi in detti esemplari di Statue, e Pitture, o Disegni, che tali muscoli e risalti si curvano, visti in profilo, per mezzo di linee più o meno rette, e di angoli più o meno acuti e spuntati; benchè sembri, che alcuni di essi nel loro tutto abbiano del rotondo. Non si faccian mai, o in gambe, o in cosce, o in braccia, o in attaccature, o in qualsivoglia altra parte del corpo umano due strette, opposte a diametro l' una all' altra; perchè facendole, si farebber de' balaustri, non delle membra d' uomo; ma si facciano una un poco più

alta dell' altra. Nelle figure di membra gentili, come sono i Giovani, le Femmine, e i Putti, le dette strette devon farsi più dirimpetto l' una all' altra, ma non mai interamente. Queste son regole importantissime nel fare i Nudi, e particolarmente di gran maniera; e per saperle convien impararle o dalla viva voce del Maestro, o da' libri, che ne trattano; perchè l' impararle dal solo studio pratico è impossibile, stante che sono, può dirsi, impercettibili a chi non le conosce per scienza. Circa poi alle misure de i detti Corpi robusti, alcuni hanno detto che si facciano di sette teste; ma io trovo, che l' Ercole de' Pitti, fattura di Lisippo da Sicione, che è una delle bellissime Statue antiche Greche, è di nove teste, misurandola dall' attaccatura de' capelli, principio della fronte, per fino alla pianta de i piedi, non computandovi però lo spazio, che è dalla fontanella della gola, e quello, che è dall' attaccatura de i capelli per fino alla sommità della testa. Nelle spalle è quasi due teste, e mezzo; e tanto basti, perchè queste proporzioni principali danno la proporzione al rimanente. Mi dichiaro che per misura di testa, intendo lo spazio, che è dal principio della fronte, che è l' attaccatura de i capelli, per fino al mento.

Av-

Avvertimenti per il Pittore, che dee dipingere a fresco Cappelle, dove vi siano diversi spazj, in cui far Figure.

CAP. XIII.

SE il Pittore doverà dipinger Cappelle di questa qualità, dove vi siano, per esempio, Cupolette, Storie, Tavole d' Altari, e simili, avverta, che il punto della Prospettiva devesi in tutti questi spazj collocar basso, cioè all' altezza dell' occhio del riguardante. Vero è, che in questi casi si suol dispensare un poco da tanto rigore, e collocarlo alquanto più alto, per non render di tanto scorto le figure, che si fanno negli spazj alti, e nelle Cupole. Stabilita dunque l' altezza di detto punto, devesi supporre tal punto in tutti quei luoghi, e all' istesso livello, che son dirimpetto a i posti, da cui dee il riguardante veder lo spazio dipinto, che è sempre in faccia a tale spazio; e tutto questo dee fare, perchè sarebbe un grosso errore situar più basso, o più alto i punti de i detti spazj, avvegnachè sarebbe un supporre, che il riguardante fosse più basso a uno spazio, e più alto ad un altro. Oltre á questo, dee osservare il Pittore di far le figure di tutti i detti spazj, e cupolette

di grandezza eguale; perchè se, verbigrazia, egli farà delle Figure al naturale nelle Tavole, e in detti spazzi e cupolette, le farà maggiori; con questa diversa proporzione, oltre all' errore di fare in un concertato medesimo delle figure di grandezza ordinaria, e de' giganti, tirerà giù tali spazzi, e cupole; cioè farà sì, che quelle Cappelle sembreranno più basse di quello che sono in realtà.

Se vuol dunque il Pittore, che tali Cappelle appariscano di quella altezza, che realmente sono, e sfuggir l' altro errore de' giganti, faccia tutte le figure di grandezza, e di forza di tinta eguale; e se vuol che appariscano più alte, le faccia minori, e di tinta più dolce e mortificata.

Queste sono le considerazioni e l' arte, che devono aversi e praticarsi in far dette Cappelle. Il far le figure delle cupolette maggiori di quelle delle tavole degli Altari, è l' istesso errore di quello, che sarebbe il fare in una storia delle figure, situate in lontananza, eguali, o maggiori a quelle, che si rappresentano vicine. Or siccome tale errore sarebbe oltre modo massiccio e ridicolo; poichè rappresenterebbe, che quelle figure grandi fossero nel medesimo tempo lontane, e vicine; cioè lontane per la situazione, e vicine per la grandezza: così, e

non

non minore sarà l' errore di far le figure delle cupolette delle Cappelle, più grandi di quelle delle tavole degli Altari delle medesime Cappelle.

Queste regole non militano in far Cupole grandi e alte; perchè non essendovi giù basso figure da far concerto, e comparazione con quelle di dette Cupole, le figure di queste debbonsi fare per necessità di grandezza tale, che di giù basso appariscano al naturale; e ciò, perchè si distinguano, e si vegga l' operazione del Pittore.

Precetti, e avvertimenti spezzati senz' ordine di materie.

CAP. XIV.

I. IL fondamento della Pittura è il Disegno, come altrove s' è detto: onde quando l' opere de i Pittori mancano notabilmente di esso, non meritano, che gl' Intendenti l' osservino, nè che reflettino se in esse vi siano, o non vi siano bene adempiuti i precetti della Teorica. La ragione è, perchè sebbene il Disegno è il fondamento di detta arte, essendo più facile ad arrivare in esso a un grado eccellente, che non è l' arrivare al medesimo nell' adempimento di detti precetti, per esser questi di maggior sottigliezza, e depen-

dependenti da più e varie cognizioni, se in dette opere manca il fondamento, che è il più facile, molto più mancherà la bontà della fabbrica, che son le parti attenenti alla Teorica, che son più difficili. Si cerchi dunque detto adempimento nell' opere de i Valentuomini, non in quelle de' Pittori di poco conto; perchè in esse trovandosi il Disegno, o perfetto, o quasi perfetto, vi si richiede ancora una buona intelligenza della Teorica; e se non vi è, questa sarà quella mancanza, che in tali virtuosi si biasima, e si detesta, come madre feconda di grandi errori.

II. Vi sono de i Pittori, che fanno ne i Corpi alcuni chiari principali così distinti e vivaci, come se quei corpi fossero o bagnati, o unti, o di vetro; e ciò lo fanno non solo ne i corpi illuminati da lume primario piccolo, ma ancora da lume primario grande, il che più repugna alla verità. Altri Pittori, vaghi di fare spiccare le loro figure con forza, danno alcuni chiari vivacissimi ora sulla fronte, ora sù d' una spalla, che venga innanzi, e simili; e tutto il resto lo fanno così scuro, e simile allo scuro del campo, che bene spesso non si conosce l' attitudine di quella Figura. Or tutti questi modi di fare son grandi errori, perchè impossibili a darsi, e a vedersi nel naturale.

III. Il

III. Il Pittore ſtudioſo, che nel far le ſue opere ſarà vago di vedere il naturale, ſiccome glielo lodo, cerchi di veder naturali ben fatti. La natura ne fa de' belli, e de' brutti, e de' mediocri. Se egli averà ſtudiato, e formato un buon guſto dalle belle Pitture, e Sculture, ſaprà fare elezione delle più belle, nelle quali i grand' Uomini, hanno unito il più perfetto della natura, raccogliendo da eſſa con grande ſtudio, come fanno l' Api da' fiori, il miele più perfetto della Bellezza.

IV. Sia vago il Pittore di ſentire volentieri nel ſuo operare il parere di tutti, ma particolarmente degl' intendenti; perchè ſebbene in udir ciò ſentirà da' primi degli ſpropoſiti, e da' ſecondi gran varietà d' opinioni (come dee accadere in chi parla ſenza regola di Teorica, come ho detto più volte), gli accaderà però di ſentir bene ſpeſſo anche delle coſe da fargli fare reſleſſioni di ſuo profitto.

V. Sia vago il Pittore di veder le ſue opere nello ſpecchio; perchè eſſo rivoltandole, e con ciò facendole apparir come nuove, e non noſtre, ſcuopriamo in eſſe ciò che non ci riuſciva ſcuoprire ſenza di eſſo.

Qua-

Quali siano (per dare un contrasegno compendioso) le Pitture veramente belle, e stimabili, e quali le oppposte.

CAP. XV.

QUelle son Pitture veramente belle, le quali sono ottime per esser copiate con profitto da' Giovani Studenti della Pittura, e le quali, quanto più son vedute e considerate da i veri intendenti, più loro piacciono, e dilettano. Tra queste però s' incontra alle volte a vedersene qualcheduna, che per la mancanza, o di vaghi colori, o di bizzarria d' invenzioni, o di franchezza di tocco, non fanno a prima vista gran comparsa. Ma perchè in ciò che più importa vi si trova arte profonda, e gran sapere, quindi accade, che quanto più son vedute e considerate, più piacciono, poichè sempre più vi si scopre la loro perfezione.

Quelle per lo contrario son di poco valore e pregio, le quali non han merito di essere osservate da i detti Giovani studenti, e le quali quanto più son vedute da i detti intendenti, meno piacciono loro, e più gli cadono di concetto. Tra queste però se ne trovan talvolta di quelle, che a prima vista dilet-

lettano grandemente l' occhio, e sembrano una gran cosa; e ciò a cagione, o di nuove e bizzarre invenzioni, o di vaghezza di colori, o di fierezza di tocco, le quali parti, essendo per se medesime lodevoli, son le prime a riempir l' occhio, e con subito prestigio, dirò così, a dilettarlo; essendo quasi impossibile, che anche l' arte più perfetta possa distinguere in un tratto tutte le debolezze d' una Pittura, quando esse trovinsi mischiate con parti commendabili, e di grand' apparenza. Ma riviste, e riconsiderate tali pitture da chi intende con vero fondamento, i prestigj si dileguano, e quelle, che nell' essenziale son deboli, rimangono in quel basso concetto, che loro si deve.

Si dimostra, che tanto i Dilettanti della Pittura, quanto i di lei Professori, senza la Teorica non possono dare in tal' Arte un fondato Giudizio.

CAP. XVI.

VI sono alcuni Dilettanti, e anche Professori non versati nella Teorica, che dicono talora, che nell' operare non sanno, o poco; ma che quanto al conoscere, gli dà l' animo al pari di chi che sia. Questo in verità

rità è un parlare aſsai ardito, il qual naſce non da altro, ſe ben ſi conſidera, che dal perſuaderſi eſser la Pittura niente più grande, e più profonda, di quel che ſia la loro capacità. Se queſti non hanno la Teorica, per mezzo della quale, e non per altro, puoſſi formar l' idea del bello, e del perfetto, come voglion conoſcere il bene, e 'l mal fatto della Pittura, e darne un fondato giudizio? Se non intendon le regole de' lumi, e dell' ombre, degli sbattimenti, de refleſſi, dell' innanzi, e indietro, degli accordamenti, degli Scorti, e di quant' altro ſi è ſcritto quì avanti, coſe tutte eſſenzialiſſime, come vogliono giudicare del bene e del mal fatto, dell' ottimo e del mediocre di un' opera? Chi ha pretenſione di poter giudicare con fondamento, ſenza eſſer fornito di dette regole, pretende, che ſi diano degli effetti ſenza le ſue cauſe, o che Dio con miracolo gli abbia dato delle cognizioni perfette fuor dell' ordine naturale. Queſti non verſati in tali cognizioni, a parlar con verità, non poſſono dar altro giudizio nella Pittura, che quello che può reſultare dal lor debole ſapere, e da i guſti loro diverſi; i quali guſti eſſendo tanto differenti tra ſe, e in numero tanti, quanti ſono i capi, come già ſi è detto nel ſecondo capitolo, non meritano alcuna ſtima, o pochiſſima. Le regole

gole della Pittura derivano da un fonte ſolo, cioè da detta Teorica, fondata nell' imitazione del naturale, e nell' antichiſſime ſcienze delle Mattematiche, e in qualche parte della Filoſofia: et eſſendo così, non ſi può ſenza contradizione ammettere altre regole, procedenti da altri principj, perchè ſarebbero oppoſti tra di loro.

Il Pittore, e il Dilettante non Teorici potranno dare un mezzano buono giudizio di quella maniera, a cui ſono affezionati, come maniera da eſſi ſtudiata, e abbracciata. Potranno darlo tanto quanto nel diſegno, e nelle buone proporzioni delle membra, eſſendo aſſai connaturale all' Uomo il conoſcere la buona ſimetría del corpo umano, e per lo contrario i ſuoi difetti, come, teſte groſſe o piccole, braccia corte o lunghe, corpi groſſi o ſottili, e ſimili altre ſproporzioni e difetti, ne' quali tutti gli Uomini, benchè non verſati nel diſegno, convengono aſſai con i grandi Intendenti. Ma ſe doveranno giudicare di coſe di perfetto diſegno, e di maniere diverſe da quella, che hanno in capo, non le conoſceranno, e non le gradiranno quantunque ottime; e ciò ſolo per vederle differenti dal loro guſto, e da quello, che farebbero eſſi. Se vedranno, per eſempio, in una Figura di Femmina membra gentili, e poco muſcoloſe, all' uſo della

Vene-

Venere de' Medici, e di un bel naturale, et essi averanno un gusto di femmine con muscoli più graniti, non gli piaceranno, perchè gli sembreranno membra troppo languide, e snervate. Se vedranno un panneggiare angolato, e piazzato, come di panno nuovo, all' uso del panneggiare di Andrea del Sarto, del Barocci, del Cavalier Francesco Vanni, e di altri consimii, ed eglino averanno il genio al panneggiar cencioso e dirotto, quel panneggiare lo biasimeranno, e non piaceragli. Se vedranno reflessi di colori l' uno nell' altro, se vedranno colori belli insudiciati di nero nelle loro ombre, e in particolare nell' ombre maggiori, ed essi non usino far reflessi, siccome non l' usano molti Pittori, e gradiscano di far colori belli, ancora negli scuri; tali reflessi, e tali insudiciamenti non gli piaceranno, e gli condanneranno per errori. E quelche dico di questi soli casi, in genere di cose ben fatte, e da questa sorta di Professori, e di Dilettanti non conosciute, anzi condannate per errori; lo dico ancora in genere di cose mal fatte, e da i medesimi conosciute, ma non penetratone la causa, e lo perchè.

E quante volte accade, che questi tali Professori, e Dilettanti, nel veder opere, (e molte volte anche di Valentuomini, ma di pura pratica) scorgono cose essenziali, che

che non gli piacciono, perchè mal fatte, come di crudezze, di ſcordamenti e ſimili; e interrogati, perchè quelle tali coſe gli diſpiacciono, rispondono non ſaperlo. Affermano quelle ſtar male, ma non intendono il perchè. Or ſe queſti tali non intendono le cauſe di quegli errori, con che fondamento poſſon condannarli, eſſendo ſempre pericolo di errare nel giudicare ſenza fondamento? E ſe di detti errori ne farà il Profeſſore non Teorico, come potrà egli ſperare di correggerli? Siccome al Medico è impoſſibile di guarire il male, che non conoſce; così è impoſſibile al Pittore correggere gli errori, di cui ignora la cagione. Si avverta, che queſta ſorta di errori, di crudezze, di ſcordamenti, e ſimili, l' intelligenza e correzione de' quali dipendono dalle regole, che io ſcrivo, ſono errori graviſſimi, e maggiori di quelli del Diſegno; poichè queſti poſſono ſtorpiare qualche parte di un Quadro, come ho detto più avanti; ma quelli poſſono ſtorpiarlo tutto.

Queſte ſon verità, che non poſſono contradirſi da chi profeſſa diſcorrere colla ragione, poichè ſon troppo certe ed evidenti. Adunque ciaschedun vede quanta ragione ho io di lodar la Teorica, che n' è Madre e maeſtra, e quanta di biaſimar quelli, che la diſprezzano e la beffeggiano, pro-

verbiandola col nome di Stiticherſa.

Io mi ſono alquanto diffuſo in queſta materia, per far penetrare viepiù nel Giovane Pittore l' importanza della noſtra Teorica, eſſendo ſtato ſtimolato di freſco a ciò dalla viſta di un quadro di uno di quei Pittori Valentuomini, che io chiamo di pura pratica, nelle opere de' quali ſi veggono delle coſe belliſſime, e inſieme delle coſe deboliſſime. E perchè in queſto quadro vi ſono delle coſe mal fatte, io lo deſcriverò a fine che facendole note, e inſegnino a fuggirle, e a ben farle. Queſto dunque è un quadro d' ombre ſcuriſſime; e forſe il Pittore l' ha finto di notte, perchè vi è una torcia dalla parte di dove viene il lume; ma ſe ha inteſo il Pittore di prendere il lume dalla torcia, i chiari, e l' ombre delle figure, che ſono nel quadro, gli ha fatti male: prima, perchè molti di detti chiari ſon più chiari della fiammella della torcia, la qual coſa è errore, perchè la cauſa dee eſſer ſempre maggiore, non minore de' ſuoi effetti, ſiccome ſi è toccato al ſuo luogo. Secondo, perchè il lume primario, nell' illuminare gli oggetti, dee partecipargli del ſuo colore, nel modo di già ſpiegato; coſa, che non ſegue in queſto quadro. E terzo finalmente, perchè i confini dell' ombre, devono eſſere aſſai ſtretti e taglienti, come procedenti dal

lume

lume primario piccolo, non di larga sfumatura, ſiccome ſono in queſt' opera. E ſe voleſſemo dire, che il lume lo prende d' altrove, e non dalla torcia, io risponderei, che dunque la torcia non dà lume alcuno; il che ſarebbe un altro errore, perchè non vi ſarebbe l' imitazione del vero, che è il proprio e l' eſſenziale della Pittura. Vi è poi in detto quadro una teſta calva di un Vecchio, col ſuo chiaro principale aſſai largo, e poco diſtinto, e le ſue mezze tinte aſſai chiare e piazzate, i quali, eſſendo accompagnati a ombre ſicuriſſime, formano quella teſta cruda, ſpianata, non tonda, e ſcompagnata da molte coſe belle, che ſono in tal quadro. La cauſa di queſto diſordine ella è, perchè quella teſta è formata di chiari, e di mezze tinte, figlie di un lume primario largo, e di ombre, figlie di un lume ſtretto. E perchè non può darſi un oggetto illuminato da un lume, che nell' iſteſſo tempo ſia largo, e ſtretto; perciò il rappreſentar queſto impoſſibile cagiona agli occhi de' veri intendenti un tale ſcordamento, e una tal crudezza. Oltre a queſto, tutto il quadro è manchevole de' dovuti refleſſi, per il che molte coſe eſſendo più ſcure del dovere a cagione della mancanza di tali refleſſi, tagliano, e sfondano alcuni corpi contro ogni ragione e verità. Vi è di più, che eſſen-

 doci

dovi una femmina di carni bianchiſſime, i ſuoi capelli, che ſono aſſai ſcuri, eſſendo oppoſti all' ombra di una figura, che è indietro, e perciò ſpiccando aſſai le carni del viſo sù ſuoi capelli, e pochiſſimo tali capelli ſullo ſcuro di detta figura in dietro, per queſta troppa unione de' capelli con detto ſcuro, quella teſta, da ogni piccola lontananza ſembra priva della parte del capo capillare, cioè ſcapato. Or queſti graviſſimi diſordini ſi veggono per la mancanza delle regole dell' innanzi, e indietro, le quali comandano, che per far venire innanzi uno ſcuro, deveſi queſto opporre a un chiaro, non ad un altro ſcuro; ſiccome per contra il chiaro deeſi opporre allo ſcuro.

Queſti dunque ſono i frutti della privazione della Teorica pittoreſca: queſti gli effetti di chi, o non la cura, o la disprezza. E pure il Pittore ſuddetto era in ſtima di Valentuomo, e defatto ha fatto di belle coſe. Ma, come ho detto, nell' opere di queſta ſorta di Valentuomini vi ſi vedranno delle coſe belliſſime, effetto di lungo ſtudio pratico, e di grand' oſſervazione, ma tramiſchiate può dirſi inevitabilmente con molte debolezze, e con grandi errori.

Nel fine di queſta materia parmi bene di avvertire quei, che non ſi trovano ben fondati nella Pittura, a non eſſere così facili,

li, e corrivi a censurar l' opere de' Valent'-uomini, e particolarmente con ostinazione; perchè essendo questa un' Arte grande, e maggiore, che essi non si persuadono, siccome in qualche parte posson comprendere da queste mie fatiche, questi facili Censori, in vece di acquistarsi credito di grandi intendenti, se l' acquisteranno di soverchio ardimento. Il dire modestamente il proprio parere, rimettendosi sempre a chi sà più, non sarà mai biasimevole; ma l' ostinarsi, come fanno alcuni, eziandio contro buoni Professori, è un ardire, che sormonta i limiti della modestia, e del dovere.

Obiezione fatta contro la Teorica Pittoresca, e sua risposta.

CAP. XVII.

DOpo aver tanto scritto, e faticato in dimostrare la necessità, che il Pittore studioso ha della Teorica propria della sua Arte, per operare con fondamento; sento alcuni, che sorridendo mi dicono, che tali mie fatiche sono del tutto inutili; mentre da tante opere di Valentuomini, passati, e presenti, vedesi, che essi non l' han praticata, e nulladimeno hanno fatto, e fanno bene; e mentre si conosce, che anche alcune cose

fatte contro le regole di essa, son di gusto dell' occhio, e generalmente piacciono. Se questi dunque operan bene (sento che proseguono a dire), e con gusto universale senza detta Teorica; per qual ragione il Pittore ha da faticare in apprender tante regole, e incaricarsi di tante osservazioni?

A quegli, che mi fanno questa obiezione, gli ricordo, che quanto ho detto, in dimostrare, che non si può bene operare senza la Teorica, l' ho provato in varj modi, colla ragione, e coll' autorità di gran Pittori, e particolarmente scienziati, ne' quali, come ho detto altre volte, è il vero raziocinio, e perciò la vera intelligenza: onde il far detta obiezione, senza prima abbattere le mie prove, è un negar ciò, che sono stati costretti di concedermi; il che non può farsi in buon discorso, perchè è un contradirsi. Professando io dunque nel mio discorrere di camminar con ordine di ragione, e non in aria, rispondo brevemente a tale obiezione, che se quei Pittori, che han dipinto senza la direzione della Teorica, e fatte cose contro le buone regole, sono nulladimeno piaciuti, saran piaciuti a quelli solamente, che intendon poco della Pittura; e a quelli, che avendo formato un cattivo gusto per mezzo, o di cattivo Maestro, o di un continuo veder pitture deboli con un precedente

dente gran concetto, che ſiano ottime, ſonoſi aſſuefatti a piacergli il brutto, e a ſtimar bello il mal fatto. A queſti ſoli, o Pittori, o Dilettanti che ſiano, piaceranno i modi di dipingere fuori delle buone regole, da me, e da altri ſpiegate. Ma a quelli, che intendono con fondamento, non piaceranno mai in eterno, perchè ſon contro quel vero, che dimoſtraſi dalla natura.

La Pittura (replicherò ciò che ho detto più volte) è una imitazione di tutte le coſe, che ſono obietto dell' occhio. Adunque quei Pittori, che non imitano tali coſe, operan male; e quelli, che non ſolo non l' imitano, ma operan con modi oppoſti, ſtimando di far meglio, operan molto peggio, e rendonſi ridicoli; perchè fan credere di ſtimarſi atti a rendere più perfetti col loro buon guſto, e co i loro pennelli i dipinti loro oggetti, che i veri medeſimi, prodotti dalla natura, cioè da Dio.

Se la natura dunque ci moſtra con tutta chiarezza i lumi, e l' ombre, le refleſſioni de' colori, l' innanzi, e indietro, e quant' altro ho ſcritto di precetti quì avanti; ſe ce gli moſtra, dico, ne' modi da me ſpiegati, ſon tenuti i Pittoti a dipingerli, e a rappreſentarli in quella forma, e non diverſamente; perchè facendo in contrario, faranno ſempre male, maliſſimo; ne ci ſarà autorità,

benchè fosse del maggior Pittore del mondo (il che non può darsi), che possa esimergli dalla nota di aver male operato; poichè non v' è autorità che vaglia, nel pretendere di migliorare, nemmeno nell' apparenza della Pittura, in quel che appartiene alla Teorica, gli effetti delle opere, e fatture di Dio.

Quelli dunque, che biasimano la Teorica Pittoresca come inutile, e come una stiticherìa, avvertino, che urteranno in molti scogli da rompersi irreparabilmente; perchè la prenderanno, prima contro la ragione, e in particolare contro di quella, che dimostra i grandi assordi, che devon darsi per necessità, negando la Teorica, e le regole della Pittura, siccome ho dimostrato nel secondo Capitolo di questo Trattato. Secondo, contro l'approvazione delle tre Accademie, di Roma, di Fiorenza, e di Francia, eretta in Roma. Terzo, contro di altri gran Professori antichi e moderni, che hanno operato con un perfetto adempimento de' precetti Teorici. Quarto, ed ultimo, la prenderanno contro l' autorità di quei grandi, e scienziati Pittori, che colle penne loro, non meno che co i loro pennelli, l' hanno commendata e onorata, lasciandone in scritto bellissimi e fondatissimi Precetti, siccome al suo luogo io ho toccato. Questi dunque sono gli scogli, in cui urteranno i contradit-

tori

tori della nostra Teorica, mentre eglino stian saldi nella erronea loro opinione. E per far vedere un urto, e un rompimento in pratica in uno di detti scogli, racconterò ciò che mi seguì tempo fa, discorrendo della Teorica con un Pittore di questo mondo, che aveva logorati di molti pennelli. Lodando io ad esso le buone regole di essa Teorica, egli mi rispose, che tali regole non era necessario apprenderle per mezzo di detta scienza, perchè nell' operare s' imparano colla pratica. Ciò sentito mi venne sulla lingua una bellissima risposta; ma il rispetto, che ho professato sempre a tutti, mi ritenne. Poteva dirgli: Se dette regole s' apprendono colla Pratica, perchè V.S., che di questa ne ha tanta, in quella tale sua opera vi ha commesso i tali, e i tali grandi errori? come sono, far molti effetti maggiori della loro causa, ed altri farne in altro genere, con altri errori? Perchè è ella incorsa in essi, e con tanta sua pratica non ha imparato a fuggirli? Or quel, che potevo dire a questo Professore in detto caso, il qual Professore per puro Pratico, era buon Pittore; oh a quanti altri contradittori della Teorica potrebbe dirsi, e nel medesimo caso, e in tanti altri! Si guardi dunque ciascheduno dall' urtare in detti scogli, che è quanto dire, dal biasimar la Teorica; perchè nel con-

cetto

cetto di quelli che ſanno, queſti urti ſon colpi mortali. Si ricordi in ſomma ogni Pittore, e ogni Dilettante, che le buone regole facilitano, e perfezionano tutte le Arti, e tutte le Scienze: e che il negarle, e il non volerle, pone il tutto in difficoltà, in diverſità di pareri, e in confuſione; dalle quali ne ſortirà vittorioſo ſol qualche moſtro d' ingegno, che per miracolo, per così dire, ſcorgerà da ſe medeſimo la luce del vero tra 'l più folto delle tenebre.

Che coſa ſuoni quella voce, di cui ſi vaglion molti in lodare una Pittura, o un Diſegno, cioè è ben toccato.

CAP. XVIII.

IL ben toccato, o il buon tocco s' intende il dipingere, e 'l diſegnare con pennellate, e con ſegni aſſai diſtinti, fatti dal Pittore con facilità, e con franchezza. E l' abilità di far ciò, altro non è, che una buona diſpoſizione della mano non tremolante, ma ferma e ſicura, atta perciò ad obbedire all' intelletto in ſtendere, o in tela, o in carta, quanto egli vuole. Queſto è il bel tocco, e l' abilità di ben toccare; il qual' effetto e talento ſi ſuole ammirar ſovente in alcuni Mae-

Maeſtri dello ſcrivere, in quelle lor belle e franche tirate di penna.

Da queſta dichiarazione, o definizione, vedeſi dunque, che il talento di ben toccare, e il bel tocco, non contengono in ſe il ſapere, e 'l valore di Pittore, potendo tal talento, e tocco ſtar diviſo da detto ſapere. E de fatto, quanti Pittori ſi veggono, che hanno un belliſſimo tocco, e poi del ſaper di Pittore ne ſono ignudi! Queſto talento dunque, è lodevole nel Pittore, quando con eſſo vi è congiunto il ſaper ſuſtanziale della ſua Arte; cioè una buona invenzione, una buona diſpoſizione, un buon Diſegno, e un buon colorito; ma quando tal talento è ſolo, o male accompagnato, non ſerve ad altro, che di dilettevole, e ingannevole zimbello, per far calar nella rete di una grande ammirazione i ſemplici, cioè quei che ſan poco, e a far vedere gli errori del Pittore, fatti con franchezza.

Quelli dunque, che lodano il ben toccare, lo diſtinguino dal ben fare, non prendino l' uno per l' altro. Lo riconoſchino per una belliſſima parte, come è dovere, ma unita al ſapere; e reſtin perſuaſi, che ſebbene con tale unione egli è lodevole, e da pregiarſi, nel veder l' opere, e particolarmente grandi, dalle debite diſtanze, è del tutto inutile, perchè non ſi diſtingue. Eſſo

ſi

ſi gode, e diletta ſolo da vicino; da lontano vuol eſſer ſapere, cioè buon diſegno, e l' altre dette parti.

Queſto tanto io l' ho ſcritto per diſinganno di moltiſſimi, che non conoſcendo il profondo della Pittura, fanno una grande ſtima, e un gran rumore del bel tocco (che è un bello ſuperficiale, e però noto a tutti), come ſe in eſſo vi ſi conteneſſe tutta la perfezione della Pittura.

I primi gran Pittori, come Raffaello, Tiziano, il Coreggio, Andrea, e ſimili, queſto bel tocco diſtinto non l' hanno praticato, avendo eſſi uſato di ridur le coſe a imitazione del naturale. E Annibal Caracci nel dar giudizio una volta di un' opera di Guido Reni, quale aveva un tocco galantiſſimo, e di un altra del Domenichino, quale ſtentava un poco, diſſe: l' opera di Guido ſembra del Maeſtro, e quella di Domenichino dello Scolare; ma però da eſſe ſi conoſce, che lo Scolare ne sà più del Maeſtro.

Dal giudizio di queſto grand' uomo venghiamo inſtrutti, e avvertiti, che l' eſſere un gran Pittore non conſiſte nel ben toccare, ma nel molto ſapere. Il bel tocco però, replico, è da ſtimarſi, ma nel modo ſpiegato di ſopra.

Per-

Perchè i visi, quanto più son belli, più sono difficili a' Pittori il farne ritratti somiglianti; e quanto più son brutti, più gli son facili.

CAP. XIX.

PER ritrovar la ragione con fondamento di questi due quesiti, sembrami necessario veder prima se l' idea della Bellezza sia una sola, o più. Io tengo per certo, che ella sia una sola; perchè a darne più d' una, io vi trovo gran repugnanze, e contradizioni. Primieramente, se ne diamo più d' una, non vi è ragione per la quale se ne possa costituire un numero preciso di poche, o di molte. Secondariamente, se ne supponiamo più d' una, essendo tra loro diverse, vi resta sempre da disputare qual sia di queste la più perfetta; e questa disputa crescerà più, quanto più sarà il numero di dette Idee, costituite e supposte. E se avverrà, che se ne riconosca una più perfetta dell' altre, queste non saranno l' Idea della Bellezza, ma sarà quella sola, che è riconosciuta la più perfetta. In somma io credo, che a costituir più Idee della bellezza vi si ritrovi parte di quelle contradizioni medesime, che si ritro-

vano

vano a costituire più Dii al governo dell' Universo. Di più a questa ragione intrinseca, ho davvantaggio il parere di molti dotti, e grandi Uomini passati, e presenti, e tragli altri quello del gran Platone; perchè cercando in questa materia tra di essi il vero, non ne ho trovato alcuno, che metta in dubbio questa mia opinione.

L' Idea della Bellezza è dunque una sola. Ma se è così, dunque quanto più i visi sono belli, tanto più son prossimi a detta Idea, e per conseguenza più simili tra di loro. E per contra, quanto più son brutti, tanto più son remoti da detta Idea, e più tra loro dissimili e differenti, rassomigliandosi in questo a due linee rette, procedenti da un punto, non paralelle. Queste nel punto sono una sola; fuori di esso in poca distanza son tra se vicine; ma quanto più s' allontanano dal medesimo, più s' allontanano tra di loro. Così accade de' visi belli, e de i brutti. Quanto più essi son belli, tanto più s' avvicinano al punto, cioè all' Idea della Bellezza, e più si rendono simili tra di loro. Quanto più se ne dilungano, tanto più tra di loro si rendon dissimili, e imbruttiscono. Ma se i visi quanto più son belli, tanto più son vicini a detta Idea, e più simili tra di loro, dunque facendone i ritratti, devon per necessità esser più difficili a farli somi-

gliare.

gliare. E ciò, perchè quelle parti componenti il bello di quei volti, essendo pochissimo differenti tra di loro, dee riuscir difficilissimo al Pittore l' imitarle con perfezione tale da renderle proprie, e interamente distintive, e particolari di quei diversi bei volti. I visi brutti per contra, quanto più deformi, e di fattezze caricate, più son lontani da detta Idea, e più son differenti fra di loro. Adunque per la forza del suo contrario, più devono esser facili a farsi somigliare; perchè le parti, che compongono quei brutti mostacci, essendo tra se tanto dissimili, con ogni mediocre imitazione dee riuscire al Pittore di particolarizarle, e renderle proprie di quelle diverse brutte Idee. Questa è la ragione dell' opinione, che io tengo sopra questa materia.

Si dimostra, che la prestezza del Dipingere, è incompatibile col bene, e perfetto Dipingere.

CAP. XX.

BElla parte è nel Pittore la prestezza, e la velocità dell' operare; Bellissima però, e maravigliosa sarebbe, se la vedessimo andar congiunta con un fondato ben fare; ma perchè la natura non dà mai a piena

mano

mano tutti i ſuoi doni, ma gli comparte con ſcarſezza, quindi è, che quelli, cui dà un dono sì bello, l' esperimentano quaſi ſempre avara di quell' intendimento profondo, che ſuol eſſer padre di opere maraviglioſe.

Le opere de' Pittori veloci ſon come i parti della natura, uſciti da eſſa con preſtezza, e in gran copia. Noi vediamo; che le piante, che preſto naſcono e creſcono, preſto muoiono; e che quelle, che ciò fan con lentezza, durano mezza eternità. Vediamo, che gli Alberi, che producono molte frutta, le producono imperfette; e che quei, che ne producono poche, le producono perfettiſſime. Il pretendere il Pittore di far bene e preſto, è un pretendere di gareggiare con Dio. Egli ſolo può vantarſi di far preſto e bene: *Ipſe dixit, & facta ſunt*. Ma noi Creature di abilità limitata e corta, non ſarà poco ſe faremo qualche coſa da ammirarſi con gran ſudori d' ingegno, e con lungo ſtudio.

La Pittura è un' Arte ſublimiſſima, perchè avendo moltiſſime parti, e tutte difficili, ricerca grandiſſimi e varj ſtudj. Ora eſſendo l' ingegno umano così limitato, chi può negarmi, che egli non poſſa far più con una matura, che con una veloce rifleſſione? e chi in parità d' ingegno, il più conſiderato ſia

per

per prevalere sempre al più presto?

I Pittori presti sono come i Poeti all' improvviso. Al sentire alcuni di questi sembrano in quel subito una degna cosa; ma posti al tavolino, l' esperienza ci fa conoscere (trattando in generale) che questo lor modo di poetare, ha più di superficie, che di profondità; e che però debbono sentirsi in quell' improvviso volatile, in cui si ha tempo di ammirare la vivezza dello spirito, non di ponderare il sodo del sapere. Così vediamo seguire de' Pittori veloci. Quello, che essi sanno, lo metton giù con prontezza: Se voglion poi far più, fanno meno, perchè escono dal loro naturale. Se saranno osservate l' opere loro da i veri intendenti [si ponderi questa parola di veri intendenti, perchè ella si adatta a pochi, benchè molti la pretendino], vi troveranno per ordinario spirito grande, e un ragionevol tutto; parti, che sogliono abbondare negl' ingegni veloci; ma non vi troveranno quel sodo, e quel perfetto, che fanno ammirare quelli, che sanno assai: avvegnachè questi effetti non sogliono esser prodotti che dagl' ingegni considerati, e dal grande studio. Vi troveranno quegli effetti, che da il temperamento spiritoso di quel Pittore da se medesimo, che son frutta, date dalla natura, di bella apparenza, ma non di perfetto sapore;

 non

non ci troveranno quel profondo, che dà il grande ſtudio, e il molto ſapere, che ſon frutta di ſapore ſquiſito, ridotte perfette dall' Arte.

Apelle, che è ſtato una delle maraviglie della Pittura, e che fu in un ſecolo, in cui prezzavaſi il bello, non il preſto, come ſegue nel noſtro, diceva a chi domandavagli ragione della lentezza del ſuo operare: *Diù pingo, quia æternitati pingo*. Niun Pittore in ſomma ſi perſuada di operar preſto e bene, non che beniſſimo, perchè queſto è un pregio, che compete ſolo a Dio, come ſi è detto. Adunque vanno molto ingannati quelli, che credono, che i Pittori più veloci, più ſiano Valentuomini. Se la preſtezza delle noſtre operazioni foſſe indizio, o prova di maggior ſapere, ci converrebbe credere, che tante donnicciuole, e tanti linguacciuti ignoranti, che alcune volte ſentonſi maravglioſi nella preſtezza del parlare, e nella prontezza delle riſpoſte, ne ſapeſſero più di tanti virtuoſi, che bene ſpeſſo trovanſi infeliciſſimi nello ſpiegarſi in voce, e in riſpondere con prontezza.

La velocità dell' operare in tutte le coſe è indizio di aver pronto, e alla mano, come ſuol dirſi, quello che uno sà, il che procede da buona memoria, non indizio di gran ſapere, il qual procede da grand' ingegno.

gno. L' indizio certo e chiaro di gran sapere è il bene operare, e facciasi poscia presto, o tardi, come si vuole. Annibal Caracci, sentendo, che Sisto Badalocci suo scolare vantavasi d' aver fatta un' opera in pochi giorni, a concorrenza di Domenichino Zampieri, scolare anch' egli del medesimo Caracci, che n' aveva fatta un' altra bellissima, ma in molte settimane, gli disse: Sisto, Domenichino l' ha fatta più presto di voi, perchè l' ha fatta meglio. Guido Reni, dipingendo per Paolo Quinto Pontefice, insieme con altri Pittori, e sentendo che egli aveva promesso un ricco premio a quello di essi, che avesse terminata più presto la sua opera, disse, esclamando in collera; Che siamo noi cavalli barbari, che s' abbia a dare il premio a chi di noi più presto arriva alla meta! A me basta non esser l' ultimo nel bene operare. Zeusi, sentendo, che un Pittore pregiavasi di dipinger presto; ed io, rispose, mi glorio di operare adagio. Da questi detti si comprende, che questi Valentuomini facevan caso del ben fare, non del far presto; e ciò è da credere, perchè conoscevano, che il far presto è incompatibile col far bene.

Ma non solo la velocità del Pittore non è indizio di gran sapere, ma è indizio piuttosto del suo contrario. Dal Trattato

della Pittura di Leonardo da Vinci, e da fondatissime ragioni, si deduce e si prova, che quei Pittori, che operan presto, tanto ne sanno col capo, quanto operan colla mano; dal che ne segue, che eglino, nell' operare, non conoscendo niente più di quello che fanno, e perciò non dubitando in nulla, operano allegramente e speditamente, perchè tutto ciò, che gli esce da' pennelli, sembragli fatto ottimamente. I Pittori poi più tardi e considerati, hanno questo di proprio, saperne più col capo di quel che sappiano esprimere colla mano; e questo è il solito di quelli, che sanno assai; imperocchè, se la causa degli effetti deve esser sempre maggiore, come già è noto, de' medesimi effetti, nè deve seguire per necessità, che i detti Pittori nell' operare, quantunque faccian bene, difficilmente si soddisfacciano: poichè avendo in capo Idee sublimi, e di gran perfezione, dee riuscirgli difficile il bene imitarle co i pennelli. Ma se così è, come è senza dubbio, dunque i Pittori presti, benchè si sforzino di operar con flemma, è impossibile, che operin meglio; avvegnachè la causa, che hanno in capo del loro operare, che è il loro sapere, non è niente maggiore dell' effetto, che è il loro operare. Il pretender dunque di far più che non porta il proprio sapere è vanità, perchè *Nemo dat, quod non habet*.

Per

Per soprabbondante confermazione di questa mia proposizione vi aggiungo, che essendo esortato Michelangelo Buonarroti da Giorgio Vasari a vedere una sua opera, grande e copiosa di figure, fatta in breve tempo, siccome si era dichiarato in scritto; e dicendogli Giorgio, che compatisse, perchè l' aveva fatta in quel breve tempo ivi notato; risposegli Michelangelo, che era superfluo il fare tal dichiarazione, poichè l' opera la faceva da se medesima.

Un altro gran Pittore, essendo invitato da un gran Signore a vedere una Galleria, dipinta da un pennello, che per la velocità era in molto credito appresso l' universale imperito; nell' entrare in essa, alzati gli occhi, e conosciuta ad un tratto la bassa lega di quell' opera, cominciò a guardare, e insieme a camminare, finchè arrivato all' altra porta, se n' uscì. Quel Signore, veduta questa presta partenza, domandolli, perchè non si era fermato a considerar meglio quella Pittura. Il Pittore rispose, che l' opere fatte con prestezza, devonsi guardar camminando, non fermandosi. Ma di questi casi ve ne son tanti, che pochi saranno quelli a cui non sian noti almeno qualcheduni.

Potremo dunque replicare, e concludere con tutto fondamento, che la prestezza nel dipingere sarebbe nel Pittore una

degnissima cosa, se potesse darsi unita al perfetto ben fare; ma perchè questo è impossibile, siccome si è dimostrato, resterà ella perciò laudabile solamente appresso di quelli, che poco conoscono e sanno; e che si lasciano allettare da un parapiglia, da un brio di quel tratto, da un bel tocco, e da' bei colori; ovvero appresso di quegli altri, i quali, benchè conoscano, vengono astretti per qualche urgenza a far dipingere con prestezza, o persuasi dal genio di poco spendere, o soddisfatti del poco, o di un mezzano ben fare.

Si avverta però, che se io tengo per incompatibile la prestezza del dipingere, col bene e perfetto dipingere, non intendo però di negare, che non vi siano stati, e non vi possano esser Pittori, che abbiano operato presto, e in proporzione di prestezza assai bene. Nego solo, che abbiano operato benissimo, cioè con perfezione pari a quella, alla quale può, e suole arrivare un Pittore di buona abilità, e di natura considerato e studioso.

La Pittura ha moltissime parti, siccome si è accennato, tra le quali essendovi, come essenziali anche l' invenzione, la bellezza, la vaghezza, e la novità delle Idee, la velocità del Pittore conferisce moltissimo a spiegarle in Pittura; perchè essendo elleno di

ordi-

ordinario cose volanti, e perciò poco soggette al nostro arbitrio, col presto operare facilmente si fermano; laddove col tardo, molte volte si smarriscono: e quindi avviene, che i Pittori veloci, se vogliono operare con studio, e con matura ponderazione, non arrivano a se medesimi, conforme tante esperienze ci han dimostrato. Ma se la velocità del Pitttore giova a spiegar tali parti, nuoce altresì all' espressione del buon Disegno, al bene attuare i lumi, e l' ombre, e al metter giù con fondamento altre sottili materie, essenzialissime nella Pittura; perchè essendo queste soggette alle sottili regole della Teorica, il Pittore veloce non può arrestare la vivacità de' suoi spiriti, e reflettere tanto che basti. Vi è d' uopo a ciò del Pittore considerato, poichè egli colla sua matura reflessione adempirà ogni buona regola e precetto, nel che consiste la perfezione principale della Pittura. In riguardo dunque di questo, non sarà mai lodevole ne i Pittori, nè in chi gli farà operare, operare, e fargli operare contro il loro genio. Il Pittor presto deesi lasciare operar presto; il tardo tardi; quel di mezzo nel suo stile; perchè così saremo certi, che ciascheduno di essi produrrà il fiore più perfetto del proprio sapere; laddove facendo in contrario, daranno tutti in debolezze.

Avendo fin quì dimostrato, giusta il mio potere, l' incompatibilità del presto dipingere, col bene e perfetto dipingere, non vorrei fosse creduto, che io lodassi il suo contrapposto, cioè una gran tardità. Tutti gli estremi son viziosi, e a tutti ci è noto, che la via di mezzo è la più lodevole. Aspiri dunque il Giovane pittore a camminare per questa, perchè ella è quella, che può portarlo a maggior gloria, e dirò anche a maggiori utili; mentre egli però non riceva torti dall' ignoranza, o dalla malignità, siccome dalla prima gli ricevette il gran Coreggio, e da entrambi Domenichino poc' anzi mentovato, e altri sfortunati grand' Uomini. E mentre nel presente declinare della Pittura non si aumenti e cresca la stima, che moltissimi fanno del presto operare, più assai che dell' operar bene, il che è facile a seguire; perchè il far presto è conosciuto da tutti, cioè, anche da quelli, che non sanno, che sono i più; il far bene è conosciuto da pochi, cioè da quei, che sanno assai, che sono pochissimi.

Che cosa sia il prosciugar de i colori nella Pittura.

CAP. XXI.

MOlti prendono equivoco in questa parola Prosciugare, stimando, che significhi rasciugare. Il rasciugar de i colori non è altro, che il loro seccare, e indurire; in modo che dopo dati sulle tele, o sopra altre materie, non tinghino toccandoli, e non imbrattino. Il prosciugar poi, egli è il mutare, che fanno i colori, dopo dati e secchi, in tinta più chiara e offuscata, a guisa di macchia; per la quale mutazione resta impedito il vedere il vero colore di quanto è dipinto. Questo è il prosciugar de i colori, il quale effetto segue sempre sulle tele mesticate di fresco, o di poco tempo, e sulle materie e corpi, che hanno dello spugnoso, come è il legno, e simili; e non segue mai quando le tele son ben secche, e quando si dipinge, o sù rami, o sù vetri, o sopra altri corpi densi e costipati.

La ragione perchè prosciughino i colori in su corpi spugnosi e rari, e non su quei densi e costipati, ella è, perchè l' olio di noce e di lino, che è mischiato tra' colori, prima di seccare dimora fresco,

sù

sù corpi ſpugnoſi; poi entra a poco a poco, e penetra in gran parte in detti corpi; nel che fare, laſciando arida e priva d'untuoſità la ſuperficie di tali colori, è cagione, che ella traſmuta il proprio ſuo colore nel sopraddetto più chiaro, ed appannato; il che non ſegue nelle tele meſticate ben ſecche, e ne i detti corpi denſi; perchè l'olio, che è tra' colori, non potendovi penetrar dentro, a cagione della loro durezza e denſità, e rimanendo perciò tal olio ſecco tra' medeſimi colori, gli mantien luſtri, e non laſcia fare con ciò alcuna mutazione alla loro ſuperficie.

Spiegata queſta ragione, mi reſta ora a ſpiegar la cauſa, per la quale la ſuperficie de' colori, che proſciugano, rimanendo arida, e ſenza luſtro, muti colore in più chiaro e appannato. Ella dunque, a mio parere, muta colore, a cagione del variar che fa la diſpoſizione della ſua ſuperficie; imperocchè ſe è vero, come ſtimo veriſſimo, che la diverſità de' colori da altro non proceda, come vogliono i più de' moderni Filoſofi, che dalla diverſità della diſpoſizione della ſuperficie de' corpi; in queſto noſtro caſo, nel raſciugar de' colori, che proſciugano, ſi varia la diſpoſizione della loro ſuperficie, tramutandoſi con ciò tal ſuperficie di liſcia e terſa, che era, mentre i co-

i colori eran freschi, in rozza e appannata; dunque detta superficie deve per necessità mutar colore, siccome di fatto vediamo seguire. E in questo caso accade appunto, come vediamo accadere nel versar dell' acqua sopra di un pavimento asciutto di mattoni. Tal pavimento, essendo di colore rossiccio chiaro, diventa tosto di colore molto più scuro. Or chi gli dà questo nuovo colore? L' acqua nò, perchè ella non avendo colore, non glielo può dare, conforme l' assioma: *Nemo dat, quod non habet*. Ma se non glielo dà l' acqua, dunque è necessario affermare (se non vogliamo concedere l' impossibile, cioè effetti senza causa) che glielo dia la mutazione della disposizione della sua superficie. Questo medesimo effetto lo vediamo ancora nel dar la vernice a' quadri prosciugati; poichè rendendosi con essa [la qual non ha colore] quell' untuosità alla superficie de' colori, e in conseguenza quella tersezza, che ella aveva perduto nella penetrazione dell' olio entro i detti corpi rari e spugnosi, e con ciò, diversificando e variando la disposizione della medesima superficie, fa ritornare in essa il vero e proprio suo colore.

La causa poi, per la quale la diversità, e la variazione delle superficie de' corpi, faccia mutar colore, essendo una sottigliezza inutile al nostro intento, lascerò che ne discorra, e ne tratti la scuola Filosofica. *Qual*

Qual sia la causa, che alcuni Quadri, collocati a' luoghi loro, lustrano in guisa, che non posson vedersi da niuna parte.

CAP. XXII.

QUesto è un effetto, che per esser pochissimo noto all' universale, e per vedersi molte volte non conosciuto, anche da persone dotte, fa nascer di gran disordini, e sovente dell' ingiustizie. I disordini sono, il vedersi nelle Chiese tante Tavole d' Altari, e altri quadri, stabiliti in posti cospicui, lustrare in guisa, che non si trova parte da cui potergli vedere e godere. Or non è egli questo un gran disordine, che quell' opere, e fatture, elette e stabilite da Santa Chiesa per bene dell' anime de' Fedeli, e per maggior Gloria e servizio di Dio, e in ordine alle quali opere e fatture si fabbricano le Chiese, e bellissimi Altari, essendo elleno (possiam dir così con verità) le gioje più preziose degli anelli, non s' abbiano da poter vedere e godere, a cagione del loro lustro? L' ingiustizie sono, che per non essere intesa la cagione di questo disordine, e di questo lustro, è accaduto più volte, che molti, che han fatto far Quadri d' Altari, collocatili a luoghi loro, e veduto di non poter-

poterli vedere a causa di detto lustro, ne hanno incolpato i Pittori: dicendo non aver eglino saputo prendere il lume, han recusato i Quadri, e gli hanno negata la dovuta mercede. Or per impedire questi disordini, e queste ingiustizie, sappiasi, che il lustrar de i Quadri non deriva in conto alcuno da i Pittori, ma dal posto in cui son collocati, e dalla situazione del lume, che gli illumina.

I Quadri a olio, o per non esser prosciugati, o per vernice ricevuta, devon lustrare, sebbene non tanto quanto fa il cristallo, o altro corpo simile, non essendo la lor superficie così tersa e liscia. Essendo dunque così, mentre collocati a suoi posti, e veduti da i debiti luoghi, cioè in faccia, o in quel circa, lustrano in modo che non possono esser goduti, procede, che la finestra che gl' illumina è in tal posto, che i raggi luminosi di essa, ferendo i detti quadri, risaltano agli occhi de' riguardanti ad angoli eguali; onde in vece del contenuto loro, vedesi in essi un' imagine della finestra, che gl' illumina, benchè non molto distinta, a cagione del non esser totalmente tersa, come il Cristallo, la lor superficie, siccome ho detto di sopra.

Questi effetti del lustrare i Quadri seguono la regola quì sopra accennata, e

più

più largamente dichiarata ne' capitoli de' lumi e dell' ombre, delle refleſſioni de' lumi e degli oggetti refleſſati capovolti nell' acqua.

Queſta dunque è la cauſa di queſto gran diſordine del luſtrar de' Quadri. Or perchè queſto cattivo effetto non può impedirſi, dato il ſuddetto caſo de i poſti del Quadro, del lume, e de' riguardanti; perciò, per evitarlo, è neceſſario mutare il poſto del lume, o quello del Quadro. Se ſi alzerà il lume, cioè la fineſtra, un poco per fianco, non in faccia a i quadri, come è l' uſo, certo i Quadri non luſtreranno, e i Riguardanti gli vedranno con tutta perfezione; poichè ſottrarranno gli occhi dall' incontro de' raggi luminoſi, i quali, riſaltando da detti Quadri illuminati, formano le linee, e gli angoli della refleſſione. Il far che ſegua queſto, è parte che s' aspetta agli Architetti; poichè eſſi poſſon farla con facilità, dando il lume alle Chieſe, non mai in faccia agli Altari, ma un poco per fianco, come s' è detto. E ſe ſembraſſe loro, che il far ciò foſſe un pregiudicare in qualche parte all' Architettura, reflettino, che ſarà forſe minor pregiudizio il mancare in tal parte, che il pregiudicare notabilmente, come ſegue, alla veduta delle Tavole degli Altari; poichè, come ſi è detto, elleno ſon

le

le gioje preziose degli anelli, e 'l fine per cui si fabbricano le Chiese, e gli Altari.

Essendosi dunque dichiarata la causa del lustro de' quadri, e posto in chiaro il rimedio del disordine di tal lustro, e insieme risposto all' ingiustizie, che da alcuni, alle volte sono state fatte a qualche Pittore, credendoli colpevoli del detto disordine, e recusando per ciò i loro Quadri [ed io mi son trovato a difenderne uno colle dette ragioni, e a liberarlo dal torto, che gli era fatto], mi resta solo da soggiugnere, che la parte che s' aspetta di fare al Pittore, quando gli vengano ordinati Quadri per luoghi determinati, altra ella non è, che di vedere se tali Quadri devono collocarsi alti o bassi, a fine di ben situare il punto della prospettiva, e di osservare se il luogo è scuro, o luminoso, a fine di poter nel primo caso fargli un poco risentiti, e nel secondo più dolci e più accordati. Questa, e non altra è la parte a cui è tenuto il Pittore, quando gli vengano ordinati Quadri per luoghi determinati.

Che il Pittore deve non solo proccurare, per mezzo della Teorica unita alla Pratica, di farsi un Valentuomo, ma deve premere ancora di farsi amare, trattando con tutti bene, e con giustizia.

CAP. XXIII.

AVendo fin ora discorso a lungo del modo di formare un Pittore Valentuomo, con quelle regole certe, ed infallibili, che han praticato i gran Pittori, e che non saran ricusate se non da quei Professori, che o non le posseggono, o che non han capacità di apprenderle; parmi dovere in quest' ultimo discorrere un poco di quelle parti prudenziali, che i medesimi devono avere e praticare, per portar l' Arte loro con lode e con utile; e ciò perchè l' istesso sapere, che sarà in uomo prudente e di buon tratto, sarà sempre generalmente più stimato, che non sarà in uomo di qualità opposte.

Il Pittor dunque degno d' essere amato, dev' esser prudente, di buoni costumi, e trattar con tutti con cortesia e con giustizia. Dee dir bene di tutte l' opere, che meritan lode, con proporzione del merito; e tacere di quelle, che non lo meritano, mentre

tre non venga astretto dalla necessità ; nel qual caso dee dire modestamente il vero, non essendo mai lecito dir bugia. Dee non entrar mai a procurare occasioni di operare, dove senta esservi prima altri ; o ritirarsi, se vi è entrato non sapendolo, siccome fece in simil caso N.N. a pro d' uno, che lo credeva amico, che per non portargli disgusto con tutte le persuasioni di gran Cavaliere, il quale diceva di più non essere impegnato a favore di detto Amico, si ritirò da un opera desiderabile, siccome fece vedere [non credendolo l' amico] con attestazioni in carta di tre Nobili. Vero è, che una tanta cortesia andò a voto, e ciò per la mala disposizione del beneficato, essendo questi torbido verso di esso a cagione di precedente perdita, fatta seco in tenzone notoria di onor pittoresco. E tuttociò dee farsi, perchè l' entrare a guastare i fatti d' altri è azione bruttissima, e degna d' ogni biasimo. Deve esser riguardatissimo di non ritoccar mai opere di altri Pittori, mentre essi vivono: e non vivendo, fare il medesimo, mentre si trovasse notabilmente inferiore a quello, che fece quell' opere; perchè il far ciò, sì nell' un caso, come nell' altro, è grave offesa, e mal termine, e non compatibile con persona di buon trattare: e basti dire, che quando si è dato un tal mancamento contro Pit-

tori viventi, ſenſitivi, e di poco timor di Dio, vi ſon ſeguite delle ferite, e delle morti. L' Accademia del Diſegno Fiorentina, anch' eſſa conoſcendo queſta eſſere una mala azione, la gaſtiga con pena pecuniaria. Deve il Pittore eſſer modeſto nelle ſue opere, ricordandoſi, che ſe Santa Chieſa ha eletto l' impiego de' noſtri pennelli nelle Imagini ſacre, per benefizio dell' Anime de' Fedeli, troppo disdice, che ce ne abuſiamo a perdizione delle medeſime, facendoci, come dice un ſanto e grave Autore, ſenſali del Diavolo. Deve guardarſi d' entrare ſcopertamente in gare, e in emulazioni con altri Profeſſori; e ſe vede altri eſſer più graditi, deve, ſe non per altro, per politica, e anche per ſua reputazione, diſſimulare la propria paſſione, valendoſi di queſta ſolo per impulſo di meglio operare; e tutto ciò, perchè il dimoſtrarſi torbido in queſte occaſioni, lo ſparlare, e il far conoſcere il rodimento della paſſione interna è coſa oltremodo viliſſima, e da perſone, che non temono il roſſore. Dee finalmente il Pittore diportarſi in tutto il ſuo operare, e in tutte le ſue azioni con modi decenti e decoroſi, ricordandoſi che a ciò l' obbliga l' Arte nobiliſſima, che egli profeſſa; e quanto a me confeſſo, che quando ſento qualche mal trattare, o viltà, praticata da qualche Profeſſore,

ne

ne provo una paſſione indicibile.

Queſte ſono le Regole principali, che deve praticare il prudente Pittore, e con le quali al medeſimo gli doverà ſortire di farſi amare; ma ſe, praticandole, conoſcerà che a poco, o a nulla gli ſervono; e per lo contrario ſe Perſone, che disprezzandole, e operando in contrario, vivono nulladimeno fortunate e felici, non ſe ne prenda faſtidio, e non ſi perda d' animo nel trattare; perchè ſeguendo ciò fuori di regola, che è quanto dire per mera fortuna, o ſeguirà ciò ſolo in certi fortunatiſſimi, i quali eſſendo rariſſimi, non devon ſervir d' eſempio a ſcreditare le dette buone regole da farſi amare, le quali ſole ſon quelle, che generalmente trionfano, e che però devon praticare gli uomini ſavj e prudenti.

Io ho meſſi in carta queſti pochi avvertimenti, per avviſo de i Giovanetti novizj, che ſtudiano in queſt' Arte; perchè il corſo de' miei anni mi ha fatto conoſcere, che qualche volta tra' Pittori ve n' è non piccol biſogno.

INSTRUZIONE

PER UN GIOVANE PITTORE,

O ſia Metodo, che deve tenere nello Studio della Pittura,

Ricavato dal Corſo di Pittura di M.r de Piles.

LA maggior parte degli abili Pittori hanno uſata molta diligenza, e conſumati molti anni nella ricerca di quelle cognizioni, che averebbero potuto acquiſtare in poco tempo, ſe aveſſero trovata alla bella prima la vera ſtrada. Queſta verità, che l'esperienza ha fatto conoſcere in tutti i tempi, risguarda principalmente la Gioventù. Queſta, particolarmente coll' avidità d' imparare, ha biſogno di lumi, che le faccia vedere per ordine i progreſſi, che ella deve ſperare, per arrivare infallibilmente al termine propoſtoſi.

Si può conſiderare la Pittura come una bella Campagna; il genio come il fondo; i principj come le ſemenze; e il buono ſpirito, come il Giardiniere, che prepara la terra, per gettarvi le ſemenze nelle loro ſtagioni, e per farne naſcere ogni ſorta di fiori, che non meno ſiano utili, che dilettevoli.

Egli è certo, che il genio, a cui noi dob-

dobbiamo la nascita delle belle Arti, non saprebbe condurli alla loro perfezione, senza il soccorso della Coltura; che questa Coltura è impraticabile, senza la direzione del giudizio; e che il giudizio non saprebbe far niente, senza il possesso de i veri principj.

Bisogna dunque supporre il Genio in tutte le nostre intraprese, altrimente sì languisce sempre nella esecuzione. Egli è vero, che i secoli non sono stati uguali nella produzione de i Genj grandi; e che l' arte s'indebolisce per la mancanza di persone abili. Ma la mancanza de' gran Genj non deve punto impedire, che non si coltivino quelli, che si rincontrano in ogni tempo, qualunque esser possino. La Terra frutta a proporzione del suo fondo, e della semenza che vi si sparge; così il Genio coltivandolo produrrà sempre, secondo il grado della sua elevazione, e della sua portata, gli uni più, gli altri meno.

Il Genio ha più gradi, e la natura ne concede agli uni per una cosa, ed agli altri per un' altra; non solamente nella diversità delle professioni, ma ancora nelle differenti parti di una medesima Arte, o di una medesima scienza. Nella Pittura, per esempio, uno averà del Genio per la ritrattura, o per i paesaggi, per gli animali, o per i fiori: ma come tutte queste parti si trovano unite nel

Genio, proprio a trattare l' Istoria ; egli è certo, che questo Genio deve presiedere a tutti i generi particolari della Pittura ; tanto più che se quei, che gli esercitano, vi riescono meglio che gli altri, ciò segue ordinariamente, perchè vi si sono occupati da vantaggio ; ed avendo conosciuto il talento, che avevano per questa parte, l' hanno abbracciata con piacere, ed hanno avuto maggiori occasioni d' esaminarla, e di praticarla. Ciò sia detto senza far torto al Genio di quelli, che avendolo assai grande per riuscire nell' Istoria, si sono dati per occasione, o per gusto a un genere di Pittura più tosto, che a un altro.

La Pittura si deve considerare come un lungo pellegrinaggio, ove si vedono nel corso del viaggio molte cose, capaci di trattenere piacevolmente per qualche tempo il nostro spirito. Vi si considerano le diverse parti di quest' Arte ; vi si ferma uno facendo il suo cammino, come un Viaggiatore si ferma ne' luoghi di riposo, che sono sulla sua strada ; ma se noi fisseremo la nostra dimora in un di questi luoghi, perchè ci averemo trovato delle cose belle secondo il nostro gusto, o delle occasioni secondo il nostro interesse ; e che noi ci contenteremo di vedere da lungi, o d' intendere solamente parlare del luogo a cui vogliamo portarci, resteremo

mo sempre all' osteria, e mai termineremo il nostro viaggio.

Questo accade infallibilmente a quelli, che aspirano alla Pittura come al loro fine, e che passando per lo studio delle parti, che in se contiene, sono trattenuti dal piacere, che trovano in alcune di esse, senza riflettere che il compimento della Pittura non risulta che dalla perfezione, e dall' unione di tutte le parti, che la compongono. Il punto importante dunque si è di coltivare questo Genio, che deve presiedervi. Io lo dimando tutto intiero e libero da ogni affare, unicamente attaccato a ciò, che lo riguarda, schivando le dissipazioni capaci di ritardarlo.

Ma qualunque disposizione, che abbia un Giovane per esser istruito, può accadere, che il Maestro non sia disposto per istruirlo; perchè l' apparenza di un giusto interesse potrebbe ritenerlo nell' apprensione di perdere in pochi giorni il frutto di una lunga esperienza, comunicando i suoi lumi, e di essere per questo mezzo, o superato, o almeno uguagliato dal suo allievo.

Con tutto questo il volere sepellire insieme con se le proprie cognizioni, senza volerle partecipare, è una cosa, che non è nè naturale, nè Cristiana, nè Politica. Non è naturale, perchè è proprio della natura

riprodurre se stessa: non è Cristiana, perchè è opera di carità lo insegnare agli Ignoranti, cioè a quegl' Ignoranti, a cui Iddio ha conceduto talento per imparare: non è neppure Politica, perchè la fama de i Maestri si sparge, e si conserva per mezzo degli Scolari, che trasmettono alla posterità la gloria di quelli, che gli hanno istruiti.

Ma supposto, che fra i Valenti Pittori, i più Giovani abbiano le sopradette ragioni d' interesse, e che gli apparischino queste ragioni sufficienti per dispensarli di communicare le loro cognizioni, e i loro segreti agli allievi; non possono almeno essere iscusati i più Vecchi, nè quelli, che già hanno stabilita la loro riputazione. Perchè non avendo niente a perdere, non possono aspettare dalle loro buone intenzioni, che una piena sodisfazione di loro stessi, e lode da tutti gli altri.

Non si tratta ora d' altro, che di trovar mezzi, che spianino le difficoltà, che abbrevino il tempo, e che conduchino i Giovani nella strada di perfezionare da loro stessi il loro Gusto, ed il loro Genio.

Io sò bene che i valenti Pittori (parlando di tutti in generale) possono aver tenuto differenti strade ne' loro studj; e che possono per conseguenza condurre i loro Scolari ciascuno per diverse vie ad un medesimo

desimo fine. Sò bene ancora, che se ne potrebbero incontrare di quelli, che dopo avere studiato senza regola, e consumati inutilmente molti anni in cercare la buona strada, non l' abbiano trovata che assai tardi; e finalmente, che dopo essersi istruiti e disingannati loro stessi, sarebbero capacissimi di contrasegnare alla gioventù la migliore via per avanzarsi negli studj. Ma la maraviglia, che mi ha recato il considerare quanti anni ordinariamente si consumino nell' apprendere questa Professione, mi ha animato a dire liberamente il mio pensiero intorno allo studio della Pittura, e la regola, che vorrei che s' osservasse.

Io non fisserò punto quì l' età, in cui cominciare si deve a faticare per l' acquisto di quest' Arte; perchè in ogni sorta di professione il genio, e l' applicazione fanno la metà dell' opera.

Contuttociò i Giovani, che desiderano diventare Pittori, faranno bene a mettersi da i primi anni a disegnare; perchè il lor genio venendo a manifestarsi colla pratica, potranno continuare se ve ne hanno; e se scoprono non avere abbastanza genio, potranno impiegarsi per tempo a quel che crederanno più proprio. Ma caso che la loro inclinazione gli porti a seguitare la Pittura, bisogna che usino diligenza, nel tempo di

questi

questi primi esercizj del disegno, d' imparare a leggere bene, e a bene scrivere; affinchè sfugghino la troppo grande indifferenza, che la maggior parte degli uomini hanno per la lettura, per mancanza d' essersela renduta familiare dalla loro gioventù. E siccome questo è un soccorso, di cui i Pittori molto abbisognano nella loro Professione, è bene, che loro si dia a leggere sul principio libri dilettevoli, e proporzionati alla loro età, per mettergli sul gusto della lettura. E dipoi, a misura che lo spirito si forma, non vi è cosa, che meglio insegni a ben pensare, quanto i buoni e scelti libri.

Del rimanente, in qualunque età, che si cominci la Pittura, ciascuno si porta avanti più o meno, secondo il grado del suo Genio. Ve ne sono alcuni, che si sentono tirati dal loro genio, e lo seguitano: altri vi sono strascinati per forza; di questi però pochi ve ne sono, e questi Genj rari, quando se ne trovino, sono capaci di fare in poco tempo grandissimi progressi, e per loro non vi è punto età determinata. Ma dovendo noi quì formare un piano di studio, eleggeremo, per cominciare, il tempo della prima gioventù, come ordinariamente si fa per condurre un Giovane allievo.

C' insegna Plinio, che quando Alessandro il Grande diede alla Pittura il primo

luogo

luogo tra le Arti liberali, ordinò nel medesimo tempo, che i Giovani di qualità, prima di tutte le altre cose, imparassero a disegnare. Alessandro non potè avere in questo altra Idea, che di formare il gusto de' suoi principali Sudditi, per le disposizioni che il Disegno influisce nello spirito.

In effetto il primo frutto del Disegno è la giustezza e puntualità, che mette negli occhi di quei che disegnano; e il suo primo uso è di fare distinguere in generale il Carattere degli oggetti, e dipoi d'imprimere nello spirito i principj del buono, che si trova nelle belle Arti: e finalmente il gusto, essendosi formato per un progresso di questi medesimi principj, si rende più capace di giudicare dell' opere della natura e dell' arte.

Allessandro, che non pretendeva fare de' Pittori di tutte queste genti di qualità, gli faceva nulladimeno cominciare di buona ora a disegnare; perchè voleva che il disegno gli servisse a giudicare nel corso della vita di tutti gli oggetti, che se gli fossero presentati.

I Pittori e gli Scultori hanno maggior motivo di seguire questa legge di Alessandro ne' primi anni della loro gioventù; poichè il disegno gli deve non solamente servir per giudicare delle opere altrui, ma per farne di quelle, che da altri saranno giudicate.

La

La prima cosa, che si deve considerare nell' acquisto di un' arte, che si vuol' esercitare in tutto il tempo di sua vita, è di ben dividere il tempo, e di dare a ciascuno studio quello che l' è più proprio. Ne' primi anni della gioventù, per esempio, ne' quali la ragione è ancora debole, e le reflessioni immature, bisogna prevalersi della tenerezza del cervello, e della purità degli organi, che sono suscettibili delle impressioni e delle abitudini, che si vorrà far loro prendere.

Ciò supposto, due esercizj convengono a i giovanetti: l' uno di assuefare i loro occhi alla giustezza e puntualità, cioè a riportare fedelmente sulla carta le dimensioni dell' oggetto, che copiano; e l' altro è di avvezzare la mano al maneggio del Lapis e della Penna, fino a tanto che siasi acquistata la facilità necessaria, che colla Pratica infallibilmente si acquista.

La Giustezza degli occhi, e la facilità nella mano sono le due porte, che danno il passaggio alle dimostrazioni delle parti, che conducono alla perfetta cognizione del Disegno.

Egli è dunque di somma importanza a i giovani, per ben cominciare la Pittura, e per avanzarvisi a gran passi, di non abbandonare mai questi due primi esercizj, finchè non se ne sia acquistata un' abitudine grande.

E se questo Articolo è di molta importanza agli Studenti, egli è ancora di maggior conseguenza alla Accademia; imperocchè se vuol' ella considerare al suo avanzamento, ed ancora al modo di mantenersi, si guarderà necessariamente di non ricevere per scolari, se non quelli che averanno una sufficiente pratica di copiare i disegni, e i bassi rilievi, cioè una sufficiente giustezza negli occhi, e una sufficiente franchezza nel maneggio del Lapis.

La ragione del mio sentimento intorno a questo si è, che gli Scolari, allorchè sono entrati nella scuola dell' Accademia o troppo giovani, o troppo ignoranti, vi consumano molto tempo senza gusto, e senza discernimento, e finalmente senza fare un profitto considerabile ne i loro pretesi studj. Contuttociò dopo alcuni anni, contando più tosto il tempo, che hanno speso nella scuola dell' Accademia, che il profitto, che vi hanno fatto, si presentano temerariamente al concorso del premio, di cui ne sono del tutto immeritevoli. Dal che ne succede, che quei, che pretendono al premio della Pittura, essendo rami del medesimo albero d' ignoranza, producono i medesimi frutti o cattivi, o insipidi.

Il primo uso, che i Giovani devono fare di queste abitudini, è d' imparare la Geome-

Geometria; perchè trattandosi presentemente di riflettere, e di ragionare per tutte le parti della Pittura, delle quali bisogna avere una perfetta cognizione, e la Geometria insegnando ragionare, e dedurre una cosa da un' altra, questa ci servirà di Logica, e ci leverà tutti i dubbj.

Siccome la Prospettiva suppone la Geometria, la quale è il fondamento di quella, è cosa naturale di studiarla, e di attaccarvisi tanto più fortemente, quanto che il Pittore ne ricava un vantaggio indispensabile, qualunque opera voglia intraprendere.

Quì io suppongo, che il Giovane studente si sia resa familiare la maniera di copiare facilmente ogni sorta di Disegni, e di disegnare ogni sorta di Quadri. Questa maniera contuttociò non può entrare in quella del disegno, che come una disposizione necessaria per acquistarlo.

Le cose essendo in questo stato, il Giovane Pittore deve risguardare l' imitazione della bella natura come il suo scopo, e deve cercare di conoscere i caratteri esteriori delle Forme che ella produce. Così per cominciare dal Capo d' opera, dalla natura prodotto, che è l' uomo, il Giovane Pittore deve imparare l' Anatomia, e le Proporzioni, perchè queste due parti sono il fondamento del disegno.

L' Ana-

L' Anatomia ſtabiliſce la ſolidità del Corpo, e le Proporzioni ne formano la beltà. Le Proporzioni riconoſcono dall' Anatomia la verità de' ſuoi contorni, e l' Anatomia deve alle Proporzioni l' eſatta regolarità della natura nella ſua prima intenzione. Finalmente l' Anatomia, e le Proporzioni ſi porgono un ſcambievole ſoccorſo, per ridurre il diſegno ad una perfetta e ſoda correzione.

Benchè queſte due parti appariſcano avere fra di loro qualche ſimilitudine e unione, contuttociò mi parrebbe foſſe meglio cominciare dall' Anatomia; perchè l' Anatomia è figlia della Natura, e la Proporzione è figlia dell' Arte: e ſe la Proporzione deriva dalla buona ſcelta, la buona ſcelta trae la ſua origine dalla Natura.

Ma dopo l' Anatomia ne ſegua lo ſtudio delle Proporzioni. Vi ſono delle Proporzioni generali, le quali biſogna primieramente bene conoſcere, cioè quelle, che convengono generalmente a ciaſcuna parte per farne un tutto compiuto. Biſogna ſapere, per eſempio, come una Teſta deve eſſer fatta, un piede, una mano, e finalmente tutto il corpo per formare un uomo perfetto.

Ma ſiccome la natura è diverſa nelle ſue opere, così biſogna eſaminare ciò che può fare

fare di più bello ne' diversi caratteri, che si riscontrano nella vita degli uomini, attesa la diversità dell' età, de i paesi, e delle Professioni.

Egli è vero, che la Natura ci offerisce abbondantemente una varietà di oggetti quasi infinita: ma come le sue ricchezze non sono senza qualche mescolanza, perciò è meglio ricorrere all' Antico, che ci fa parte della scelta squisita, che egli ha fatto con profonda cognizione in tutti gli stati della vita.

Poichè egli è certo, che le Figure antiche contengono non solo tutto il più bello delle Proporzioni, ma sono ancora la sorgente delle grazie, dell' eleganza, e delle espressioni. Questo è uno studio tanto più necessario, quanto che conduce al cammino della bella verità. Bisogna dunque esercitarvisi, senza aver riguardo al tempo che vi si consuma, per ben possederlo; perchè essendo l' Antico la regola del Bello, bisogna disegnarlo fino a formarsene una giusta e forte idea, che serva a ben conoscere la Natura, e ricondurla alle sue prime intenzioni, donde assai spesso ella s' allontana.

Il più bello esempio, che noi abbiamo in questa condotta, è quello tenuto da Raffaello nelle sue opere; perciò è bene disegnarle, acciò ci servino di guida nella felice unione che egli ha fatto dell' Antico e della Natura.

E bene

E' bene ancora osservare di vantaggio, che nel Antico vi è un gusto generale, sparso sovra tutte le opere di quei tempi, e un gusto particolare, che caratterizza ciascheduna Figura, secondo la sua età, e la sua qualità. Pertanto appartiene al Giovane studente a fare sovra questo le sue considerazioni, in tempo e luogo, secondo la capacità del suo giudizio.

Supposto dunque che siansi fatti gli Studj, di cui ho parlato, con il tempo e l' applicazione dovuta, si devono questi considerare come gradi, che innalzano lo spirito alla cognizione del naturale tale che egli è, e tale che deve essere. Con questi primi studj potremo giudicare de i difetti, che per accidente possono essere in un Modello, e delle Perfezioni, che gli mancano; così noi vedremo per mezzo delle nostre Idee ciò che bisogna aggiugnere o diminuire al naturale, per renderlo nello stato che desideriamo.

Questo dunque è il luogo ove deve porsi lo studio del Modello, a cui bisogna unire il Contrasto, e la Ponderazione, i quali ambedue insieme compongono lo studio delle Attitudini.

Essendo necessario nel posare un Modello, di cercare un' Attitudine, che nel suo contrasto sia naturale, e faccia vedere di belle parti; così è di necessità darli del

rilievo e della rotondità. Ma ſiccome il rilievo e la rotondità d' un' Oggetto particolare non baſta per la compoſizione di molte Figure, e biſogna, per ſoddisfare agli occhi, e per l' effetto del tutto inſieme, che vi ſia una corrispondenza di Lumi e d' ombre, che ſi chiama il chiaroſcuro, biſogna vedere di queſto ancora acquiſtarne la cognizione.

Queſta Intelligenza domanda un' attenzione particolare, e ſe ne deve avere un' abilità tanto più forte, quanto che il Chiaroſcuro è uno de' principali fondamenti della Pittura, che il ſuo effetto richiama lo ſpettatore, che ſoſtiene la compoſizione del Quadro, e che ſenza queſto tutta la diligenza uſata negli oggetti particolari ſarebbe fatica perduta.

Quando ſi è ben concepita una volta queſta parte della Pittura, è bene, per farle gettare profonde radici nello ſpirito, di osſervare con refleſſione le ſtampe di que' Maeſtri, che hanno meglio inteſa le forza de' Lumi e delle Ombre, e penetrarne la maniera.

La conſiderazione di queſte Stampe in particolare non ſolamente ſerve per confermarci nella cognizione del Chiaroſcuro; ma la conſiderazione delle belle ſtampe in generale, e i Diſegni de' bravi Maeſtri è utilisſima

ſima ancora per iſtruirci della maniera, con cui i maggiori Pittori hanno poſti in eſecuzione i loro penſieri nelle compoſizioni loro in generale, e nelle loro Figure in particolare.

Le Stampe buone, come ancora i buoni Diſegni, ſono capaciſſimi a riſcaldare il noſtro Genio, ed eccitarlo a produrre qualche coſa di ſimile. Ciaſcuno oggetto s' eſprime con tratti differenti per far conoſcere il ſuo cerattere; e quando ſi è diſegnato ſopra eſemplari di valenti Maeſtri, uno preſto ſi accorge, che queſti tocchi ſpiritoſi, e queſti differenti tratti ſono l' anima de' Diſegni: s' imprimono allora nella mente, e con ciò ſi acquiſta maggior diſpoſizione e facilità per oſſervare nel Naturale la maniera, con cui ſi può eſprimere il carattere di ciaſcun' oggetto. Il Giovanetto ſtudente deve dunque uſare ogni diligenza per paſcere i ſuoi occhi con la viſta di queſte belle coſe.

Ma per imprimerle fortemente nella memoria, e per farle entrare bene avanti nella mente, ſarà bene copiarne, e ricavarne il più bello; e regolarſi in ciò ſecondo le coſe che ci mancano, e delle quali abbiamo maggior biſogno, o verſo le quali ci ſentiamo tirati dal noſtro Genio. E in queſta occaſione gli amici ſinceri e intelligenti, che ſpeſſe volte conoſcono meglio di noi le noſtre de-

N 2 bolez-

bolezze, e le noſtre inclinazioni, potranno ajutarci co' loro lumi; e perciò ſarà ſempre bene conſultarli.

Fin quì la Pittura e la Scoltura ſi ſono data la mano; perchè ſuppongo che lo Scultore ſiaſi ancor eſſo eſercitato a diſegnare ſulla carta, conforme bramerei che il Pittore ancora per ſua propria utilità imparaſſe a modellare. Biſogna preſentemente che ciaſcuna di queſte Arti vada dalla ſua parte, per arrivare felicemente al ſuo fine, che è l' imitazione della Natura, per differenti mezzi: la ſcultura col rilievo della materia, e la Pittura co' colori ſopra una ſuperficie piana. Reſta che ora ſi tratti di queſta per dar termine all' Iſtruzione.

L' ordine che ho indicato fin quì non ha relazione che allo ſtudio del Diſegno; ciò che mi reſta a dire appartiene principalmente al colorito.

Molti Pittori ſon di parere, che nello ſtudio del diſegno vi ſi uniſca quello del colorito; perchè, dicono eſſi, moltiſſimi eccellenti diſegnatori, dopo aver guſtate troppo le delizie del diſegnare, ſe ne ſono talmente riempiti il loro guſto, che non hanno poi mai più avuto genio per il Colorito: ovvero perchè, avendo conſumato troppo tempo al diſegno, facilmente ſi ributtano dalla pratica del Colorito, che pare loro fati-

coſa

cosa e difficile ; e così ritornano al piacere che gli dà la facilità del disegnare ; facendosi per solito volentieri ciò che si fa facilmente.

Egli è certo, che queste considerazioni non sono senza fondamento, e che per accomodarsi alla debolezza degli Uomini, che operano quasi ogni cosa per abitudine, si potrebbe permettere nel corso del disegnare, e per intervallo, il maneggio del pennello e del colorito agli Studenti, acciò avvezzandovisi a poco a poco, vi trovino poi il dovuto piacere.

Ma se si vorrà esaminare la vera origine di questi inconvenienti, si troverà che non derivano dal non avere cominciato presto a colorire, ma bensì dall' avere mal cominciato; cioè a dire, per aver copiato sul principio cose cattive, o per essere stato nella scuola d' un Maestro, che non aveva veruni principj del Colorito.

Ordinariamente del cattivo modo di disegnare uno si emenda, e ciò apertamente si vede in tutti quelli che disegnano, a' quali la pratica, e la mutazione d' un oggetto, o del modello fa ripigliare una maniera più corretta e più lodevole; ma è cosa rara mutare la cattiva abitudine nel colorire, per ripigliare una buona maniera.

Non dico che questa mutazione sia im-

possibile, ma è rarissima. Raffaello ha seguitato le scuole, e la pratica de' luoghi, ove ha studiato; così Leonardo da Vinci, Michelangelo, Giulio Romano, ed altri famosi Pittori di que' tempi, che hanno passata tutta la loro vita senza arrivare all' intiera e vera cognizione del Colorito; e per parlare di quelli de' nostri tempi, e di nostra conoscenza, gli Scolari di Voët, che erano in gran numero, e avevano dello Spirito, qualunque sforzo e fatica abbiano fatto, mai hanno potuto lasciare la cattiva maniera, imparata appresso il loro Maestro. Abbiamo ancora l' esempio di molti giovani Pittori, che per aver cominciato dal copiare alcuni Quadri di colorito triviale, ne ritengono la maniera in tutto quello che coloriscono, e se ne fanno come uno specchio, a traverso del quale vedono la Natura, colorita come sono soliti a dipingere. Dal che si può inferire, che un Giovane, che comincia dal copiare un Quadro mal colorito, beve un veleno, con cui infetta se stesso, e tutte le opere, che sia col tempo per fare.

Con tutto questo un sodo giudizio, ed una buona istruzione possono superare queste difficoltà, e possono ristabilire il gusto depravato di un Uomo docile. Così niente impedisce che non si possa porre quì lo studio del colorito, lasciando la libertà a ciasche-

cheduno ſtudioſo d' interromperlo qualche volta, per non ſtare ſempre aſtretto e fiſſo all' ordine da me preſcritto.

La prima attenzione, che ricerca il colorito dal Giovane ſtudente, è di cominciare a copiare ciò che trova di meglio colorito, di più freſco, e di più liberamente dipinto fra le opere de' Valentuomini, fra' quali Tiziano, Rubens, Vandeik tengono i primi poſti; e per i primi principj crederei che foſſe più vantaggioſo il copiare Vandeik; perchè imparando da queſto il buon colorito, vi ſi ritrova ancora la libertà e franchezza del pennello.

Non eſſendo il colorito da ſtimarſi per altro, ſe non perchè imita perfettamente la Natura, il Giovane ſtudente, dopo avere acquiſtata qualche abilità dalla pratica de' Valentuomini, deve copiare ancora queſt' iſteſſa Natura, eſaminarla e paragonarla colle opere de' bravi Maeſtri, che averà copiate. Con queſta pratica avvezzerà il guſto all' idea del vero, ed i ſuoi occhi a vederlo ſenz' alcun velo.

Il Giovane Pittore, dopo avere acquiſtata una buona maniera, e dopo fiſſato il proprio guſto, in maniera da non temere niente, potrà copiare de' Quadri di tutte le maniere, ſe per altro trova materia da trattenere l' attività del ſuo Genio. Ma uno ſtu-

dio importantiſſimo ſarebbe di fare come le Api, che ricavano da molti e diverſi fiori con che comporre il mele; così il Giovane Pittore deve copiare da' Quadri eccellenti tutto il meglio che vi ſia, per formarſi una buona maniera; e dopo queſto fare la medeſima ſcelta dalle belle produzioni della Natura, o ſiano Figure, Animali, o Paeſaggi. Di tutto queſto ne potrà fare una raccolta, a cui ricorrere, tanto per ſuo proprio uſo nell' eſercizio della ſua Arte, quanto per mantenerſi il buon Guſto, e paſcere la ſua curioſità.

In queſto ſtato il Giovane Pittore, vedendoſi provveduto di tutte queſte coſe, può volare colle ſue proprie ali; e con la lettura, e con la refleſſione può innalzare i ſuoi penſieri, eſercitare la ſua imaginazione per comporre diverſi ſoggetti; e nella eſecuzione profittare delle bellezze, che la Natura gli preſenta nell' abbondanza delle ſue produzioni.

Biſogna ſopra il tutto oſſervare di non fare giammai alcun Quadro, prima che non ſe ne ſia fatto uno ſchizzo colorito, nel quale uno poſſa abbandonarſi al ſuo Genio, e regolarne i moti negli oggetti particolari, e nell' effetto del Tutto-inſieme.

Queſto ſchizzo deve farſi dal Pittore ſubbito che ne ha fiſſato il penſiero, per non

per-

perdere niente del fuoco della sua imaginazione. Questa Bozza così informe, come la supponiamo, si può variare, accrescere, diminuire, tanto per la composizione, quanto per il Colorito; e quando il suo Autore l'averà ridotta, benchè leggiermente, nello stato che desidera, deve prima di abbozzare l'opera in grande, fare tutti gli studj necessarj sopra il migliore, che trovisi nella Natura, o nell' Antico, e che convenga al suo soggetto; e disegnare esattamente tutte le parti ne' luoghi loro, a fine di risparmiare la fatica, e 'l tedio di variare, e di fare due volte la medesima opera. Raffaello faceva ancora di più; perchè incollava molte carte insieme della grandezza de' suoi Quadri, in cui, dopo avervi disegnato correttamente, e situata ciascuna cosa al suo luogo, calcava questo Cartone sù quadri che voleva dipingere.

Contuttociò se dopo usate tutte queste cautele fosse d' uopo variare qualche cosa per migliorare il Quadro, sarebbe imprudenza il non farlo, e la fatica sarebbe leggiera, non avendo niente per altro a rimproverarsi.

Finalmente essendo terminato il Quadro, il Pittore deve considerare il sito, in cui deve esser posto, e la distanza dalla quale deve esser veduto, per dare alla sua Opera

con

con de' tocchi e de' colori, più o meno vigorosi, quella forza e vivezza, che richiederà.

Di tutti i Genj, non credo che ve ne sia uno più libertino, di quello della Pittura, nè che soffrisca con minor pazienza il freno. Ancora non pongo in dubbio (eccettuati alcuni spiriti straordinarj), che molti Pittori, benchè senza osservare alcun metodo, non siano arrivati ad un' alta stima, ma non però senza perder molto tempo nello sregolamento de' loro studj. Poichè se in una macchina la cattiva disposizione delle ruote ne ritarda il moto; così ancora le parti della Pittura mal disposte, a riguardo dello studio che se ne dovrebbe fare, gettano della confusione nello spirito e nella memoria, e divengono per questo mezzo difficili a concepirsi e a ritenersi; d' onde apparisce, che il partito più sicuro è di mettere a' suoi studj un ordine, che s' accordi con una ragionevole libertà.

IL FINE.

TAVOLA
DE' CAPITOLI
Contenuti in questo Libro.

CAP. VI.

CAP. VII.

CAP. VIII.

CAP. IX.

CAP. X.

C A P. XVII.

C A P. XVIII.

C A P. XIX.

C A P. XX.

C A P. XXI.

C A P. XXII.

C A P. XXIII.

Vidit

Vidit, &c.

Joan. Dominicus Mansi.

IMPRIMATUR.

Carolus Franciscus Conti Vicarius Generalis.

Hieronymus Sessi Illustrissimi Officii Super Jurisdictione Præpositus.